



BEN URWAND

Der Pakt

Hollywoods Geschäfte
mit Hitler

THEISS



BEN URWAND

Der Pakt

Hollywoods Geschäfte
mit Hitler

THEISS

Ben Urwand

Der Pakt

Hollywoods Geschäfte mit Hitler

Aus dem Englischen von Gisella M.
Vorderobermeier

THEISS

Impressum

Die amerikanische Originalausgabe erschien unter dem Titel

The Collaboration. Hollywood's Pact with Hitler.

© 2013 Ben Urwand

Diese leicht gekürzte Ausgabe erscheint gemäß der Vereinbarung mit The Wylie Agency
in

deutscher Erstübersetzung bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt.

Copyright der deutschen Übersetzung © 2017 Wissenschaftliche Buchgesellschaft,
Darmstadt

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung
durch elektronische Systeme.

Der Theiss Verlag ist ein Imprint der WBG.

© 2017 Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt

Die Herausgabe des Werkes wurde durch die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.

Satz: Textbüro Vorderobermeier, Berlin

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-8062-3371-1

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:

eBook (PDF): ISBN 978-3-8062-3372-8

eBook (epub): ISBN 978-3-8062-3373-5

Menü

[Buch lesen](#)

[Innentitel](#)

[Inhaltsverzeichnis](#)

[Informationen zum Buch](#)

[Informationen zum Autor](#)

[Impressum](#)

Inhalt

Prolog

EINS Hitlers Filmobsession

ZWEI Auftritt: Hollywood

DREI „Gut“

VIER „Schlecht“

FÜNF „Abgebrochen“

SECHS Film ab

Epilog

Anmerkungen

Danksagung

Register

Prolog

Elf Männer saßen in einem Vorführraum in Berlin. Nur manche von ihnen waren Nationalsozialisten. Vorne im Raum war Dr. Ernst Seeger, oberster Zensor noch aus einer Zeit, lange bevor Hitler an die Macht gelangt war. Neben Seeger befanden sich als Beisitzer im Raum: ein Produzent, ein Philosoph, ein Architekt und ein Pastor. Weiter hinten saßen die Repräsentanten eines Filmverleihs und zwei Sachverständige. Der Film, den sie ansehen würden, kam aus den USA, sein Titel war *King Kong*.

Als der Projektor zu surren begann, hob einer der Vertreter der Filmgesellschaft zu sprechen an. Er verlas ein Skript, das den fiktiven Charakter der Geschehnisse auf dem Bildschirm unterstrich. Während er sprach, sahen die anderen Anwesenden zu, wie sich die Handlung entfaltete. Sie konnten einen gewaltigen Gorilla beobachten, wie er einer schönen Frau verfällt und dann vom Empire State Building stürzt. Einer der Charaktere murmelte etwas über die Schöne und das Biest und der Film kam zum Ende.¹

Es war Zeit, sich dem offiziellen Protokoll zuzuwenden. Dr. Seeger sah hinüber zum ersten Sachverständigen, Professor Zeiss vom Reichsgesundheitsamt. „Kann der Bildstreifen“, fragte Seeger, „einem normalen Kinopublikum zugemutet werden, ohne dass eine gesundheitliche Schädigung zu besorgen ist?“²

Zeiss war nicht in der Stimmung zu kooperieren. „Zunächst“, sagte er, „muss ich fragen, ob der Hersteller des Bildstreifens

eine ausländische Firma und der Antragsteller eine deutsche Verleihgesellschaft ist.“

Seeger antwortete, es handle sich um eine deutsche Verleihgesellschaft.

Zeiss explodierte. „Ich bin erstaunt und empört“, schrie er, „wie eine *deutsche* Firma es wagen kann, den Antrag auf Zulassung eines solchen Bildstreifens zu stellen, der gesundheitsschädigend wirken muss. Es ist nicht nur unverständlich, sondern geradezu eine Unverfrorenheit, einen solchen Film vorzulegen, DER EINEN EINZIGEN ANGRIFF AUF DIE NERVENKRAFT DES DEUTSCHEN VOLKES DARSTELLT!“³

Es gab einen Moment der Stille. Dann bat Seeger, der Sachverständige möge nicht solcherart die Motive der Firma beurteilen, sondern seine Ausführungen auf sein eigenes Fachgebiet beschränken.⁴

Zeiss kehrte zur Ausgangsfrage zurück. „Es ist eine Provokation des Rasseninstinktes“, sagte er, „wenn vorliegend eine blonde Frau von germanischem Typ in der Hand eines Affen dargestellt wird. Das bedeutet eine Verletzung des gesunden Rasseempfindens des deutschen Volkes. Die Quälereien, denen diese Frau ausgesetzt ist, ihre Todesangst ... und die anderen Scheußlichkeiten, die sich ein Mensch im Whiskyrausch vorstellt, schädigen die deutsche Gesundheit. Bei der Beurteilung des Bildstreifens kommt es weder auf dessen Technik, die anzuerkennen ist, noch darauf an, dass die Regierungen außerdeutscher Länder glauben, diesen Bildstreifen *ihren* Völkern zumuten zu können. Für das deutsche Volk ist der Bildstreifen unerträglich.“⁵

Zeiss hatte sein Plädoyer mit dem ganzen Eifer eines guten

Nationalsozialisten vorgetragen. Niemand konnte an seinen Motiven etwas beanstanden. Als Antwort darauf verteidigte Dr. Schulte, Assistenzarzt an einer Nervenklinik in Berlin, die Position des Filmverleihs. Anders als Zeiss war er ruhig und gelassen und stellte alle erhobenen Vorwürfe in Abrede.

„Wo der Bildstreifen noch gefährlich wirken könnte“, sagte er, „wirkt er nur lächerlich. Es darf nicht übersehen werden, dass der Bildstreifen von einer *amerikanischen* Firma für amerikanische Zuschauer hergestellt wurde und das deutsche Publikum bedeutend kritischer ist als jenes. Wenn auch zuzugeben ist, dass der Raub der blonden Frau durch ein sagenhaftes Ungeheuer heikel ist, so wird dabei doch nicht über die Grenzen des Zulässigen hinausgegangen.“

„Psychopathische Personen oder Frauen“, fügte er hinzu, „die durch den Bildstreifen in Aufregung versetzt werden könnten, dürfen nicht zum Maßstab für die Entscheidung über die Zulassung des Bildstreifens genommen werden.“⁶

Die Mitglieder des Ausschusses waren in der Zwickmühle. Beide Seiten hatten vertretbare Argumente vorgebracht; niemand wollte sich schon auf ein definitives Urteil festlegen. Sechs Monate zuvor waren sämtliche deutsche Kulturinstitutionen dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unterstellt worden und seitdem wusste niemand so recht, was erlaubt war und was nicht. Jedenfalls wollte sich niemand beim neuen Propagandaminister, Joseph Goebbels, unbeliebt machen. Seeger forderte daher die Position des Ministeriums zum Fall an und setzte für die darauffolgende Woche eine zweite Verhandlung an.

Nun hatte Seeger nur noch eines zu tun. Er schrieb an Zeiss und bat ihn, seine ursprüngliche Stellungnahme genauer

darzulegen. War *King Kong* einfach deswegen schädlich für die deutsche Gesundheit, weil der Film den Rasseninstinkt gefährdete?

Vier Tage später erhielt Seeger eine Antwort. „Es ist unrichtig“, schrieb Zeiss, „dass ich gesagt habe, der Bildstreifen schädige die Rasseninstinkte und sei *deshalb* gesundheitsschädigend. Richtig ist, dass ich mein Gutachten dahin abgegeben habe, dass der Bildstreifen als solcher *in erster Linie* gesundheitsschädigend ist und dass er *außerdem* Rasseninstinkte schädigt und *auch* aus diesem Grunde geeignet ist, gesundheitsschädigend zu wirken.“⁷

Zeiss' Brief mag nicht ganz eindeutig gewesen sein, jedenfalls aber sah es so aus, als halte er den Film für gesundheitsgefährdend. Der Ausschuss musste nun nur noch die Rückmeldung des Propagandaministeriums abwarten. Eine ganze Woche verging ohne auch nur die Spur einer Antwort, dann eine weitere Woche. Seeger war gezwungen, das bevorstehende Treffen zu verschieben. Schließlich kam ein Brief. Nachdem so viel Aufhebens gemacht worden war, verkündete das Propagandaministerium, *King Kong* sei *nicht* schädlich für den Rasseninstinkt. Seeger rief eilends den Ausschuss wieder zusammen.

Der Kreis der Anwesenden war geschrumpft. Die Sachverständigen hatten bereits ihre Stellungnahme abgegeben und der Sprecher wurde nicht mehr gebraucht. Anstatt Begleitkommentare einzusetzen, wollte die Verleihfirma den Film umbenennen, so dass die deutschen Zuschauer dessen Stellenwert als reine Unterhaltung erkennen würden. Die Firma reichte einen siebten Versuch ein, zu einem Titel zu gelangen – *Die Fabel von King Kong: Ein amerikanischer Trick- und Sensationsfilm* –, und dann nahm das Treffen seinen Lauf.

Seeger begann damit, die Handlung des Films zusammenzufassen. „Auf einer unentdeckten Insel der Südsee leben noch Tiere der Urzeit: ein 15 Meter hoher Gorilla, Seeschlangen, Saurier verschiedener Art, ein Riesenvogel u.a. Vor diesem durch eine Mauer abgeschlossenen Reiche der Urwelt leben Schwarze, die dem Gorilla ‚King Kong‘ Menschenopfer darbringen. Einer Filmexpedition, die auf der Insel Aufnahmen machen will, entführen die Schwarzen den weiblichen blonden Star und bringen ihn anstatt einer Frau ihres Stammes dem King Kong dar. Die Schiffsmannschaft dringt in das Reich des Gorillas ein und hat fürchterliche Kämpfe mit den Urzeitbestien zu bestehen. Schließlich gelingt es, den Gorilla mit einer Gasbombe zu betäuben und gefesselt nach New York zu bringen. Während einer Schaustellung bricht der Gorilla aus, die Menschen fliehen in panischem Entsetzen, eine Hochbahn kommt durch den Gorilla zur Entgleisung, mit seinem Star-Püppchen in der Hand klettert das Untier auf einen Wolkenkratzer und wird hier endlich durch Flugzeuge zum Absturz gebracht.“⁸



Ein amerikanisches Propagandaplakat aus dem 1. Weltkrieg. Der Gorilla, der einen Knüppel mit der Aufschrift „Kultur“ hält, steht für einen deutschen Soldaten.



Das Werbeplakat für den Film „King Kong“ (1933).

Als er dies verlesen hatte, verkündete Seeger die großen Neuigkeiten. „Nachdem der Sachverständige des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda die ihm ... vorgelegte Beweisfrage *verneint* hat, ob der Bildstreifen geeignet sei, das deutsche Rassenempfinden ... zu verletzen, hat die Oberprüfstelle nur noch zu prüfen, ob ... der Verbotgrund der Gefährdung der Volksgesundheit ... anzuwenden ist.“⁹

Seeger hielt sich nicht dabei auf, dass an der Position des Propagandaministeriums etwas sehr seltsam war. Er selbst hatte gerade gesagt, dass die Schwarzen in dem Film King Kong eine weiße Frau „anstatt einer Frau ihres Stammes“ anboten. Er spielte damit auf die Behauptung von Jefferson 150 Jahre früher an, schwarze Männer würden weiße Frauen ebenso „den Vorzug

geben ... wie der Orang-Utan schwarze Frauen den eigenen Weibchen vorzieht“.¹⁰ Mit anderen Worten, er brachte ein offensichtliches „rassisches Problem“ mit dem Film zur Sprache. An diesem Bild jedoch schien das Propagandaministerium keinen Anstoß zu nehmen. Im Dritten Reich war es völlig akzeptabel, das Verlangen eines „Orang-Utans“ nach einer „blonden Frau von germanischem Typ“ zu zeigen.

Es war akzeptabel, obwohl gerade dieses Bild im vergangenen Weltkrieg gegen Deutschland verwendet worden war. In einer massiven Propagandakampagne hatten die Amerikaner und Briten die Deutschen als primitive Gorillas dargestellt, welche die Reinheit unschuldiger weißer Frauen bedrohten. Die Kampagne hatte viele junge Deutsche erzürnt, die später Nazis wurden, aber sie schien niemandem mehr präsent zu sein.

Und so kehrte der Ausschuss, statt die „offensichtlichen“ Probleme mit *King Kong* zu untersuchen, einfach zur Ausgangsfrage zurück, ob ein Schaden für die Gesundheit des normalen Kinopublikums zu erwarten sei. Zeiss hatte behauptet, *King Kong* sei ein „Angriff auf die Nervenkraft des deutschen Volkes“, und hatte sich auf bestimmte Bilder bezogen, denen er eine schädigende Wirkung zuschrieb. Begründet allerdings hatte er seine Sichtweise nicht. Der Ausschuss wies daher seine Einlassung zurück und befand, dass „die Gesamtwirkung dieses typisch amerikanischen Sensationsfilms auf den deutschen Beschauer eine so kitschige und Heiterkeit auslösende ist, dass von seiner Vorführung eine unmittelbare und dauernde Schädigung der Gesundheit *normaler* Theaterbesucher nicht erwartet werden kann.“ Der Film war schlicht zu „unwirklich“ und „märchenhaft“, um glaubhaft zu sein. Daraufhin genehmigte der Ausschuss *King Kong* unter dem neuen Titel *Die Fabel von King*

Kong: Ein amerikanischer Trick- und Sensationsfilm.^[11]

Noch aber war Seeger nicht ganz wohl dabei, den Film in seiner gegenwärtigen Form freizugeben. Er entschied, dass die Nahaufnahmen von King Kong, wie er die schreiende Frau in seiner Hand hält, nicht zu zeigen seien, denn laut Zeiss waren diese ganz besonders schädlich für die deutsche Gesundheit. Ebenso wenig gezeigt werden sollte die Entgleisung des Hochbahnzugs, da die Szene „geeignet erscheint, das Zutrauen der Bevölkerung zu diesem wichtigen öffentlichen Verkehrsmittel zu erschüttern“.^[12]

Am 1. Dezember 1933 erlebte *King Kong* in 30 Erstaufführungshäusern in ganz Deutschland gleichzeitig seinen Kinostart.^[13] Der Film erhielt gemischte Kritiken in der Presse. Das wichtigste Presseorgan der Nazis, der *Völkische Beobachter*, äußerte sich bewundernd zu den technischen Errungenschaften, kritisierte jedoch, wie billig die Handlung sei. „Es ist nicht bekannt, ob die Amerikaner oder die Deutschen, die diesen Film bei uns herausbringen, ausdrücklich darauf hinweisen, dass es sich um einen ‚Trick- und Sensationsfilm‘ handelt“, ließ das Blatt verlauten. „Man weiß also nicht, ob das eine Entschuldigung oder eine Rechtfertigung sein soll. Man weiß nur, dass wir Deutschen unter dem schönen Worte ‚Fabel‘ uns etwas ganz anderes vorstellen, als dieser Film zu bieten hat.“^[14]

Der Angriff, Goebbels' Hauszeitung, begann seine Besprechung mit der Frage, warum *King Kong* in den Vereinigten Staaten einen so unglaublichen Erfolg genieße. „Wir wagen zu behaupten, dass es nicht so sehr der Technik wegen, als vielmehr wegen seiner Handlung geschah. Diese Handlung zeigt den gewaltigen Kampf der *Urkräfte der Natur*, dargestellt durch King Kong und gigantische Saurier, gegen die *zivilisatorischen Kräfte* der

hochentwickelten weißen Rasse. ... Triumph der Zivilisation? – Kaum! In Wahrheit ist King Kong der tragische Held dieses Films.“¹⁵

Die Diskussion um *King Kong* erreichte die höchsten Ränge des Dritten Reichs. Dem Auslandspressechef zufolge war „einer seiner [Hitlers] Lieblingsfilme ... *King Kong*, bekanntlich die Geschichte eines riesigen Affen, der eine menschliche Frauenfigur, nicht größer als seine Hand, liebt. ... Eine scheußliche Geschichte, die Hitler faszinierte. Er redete oft davon und ließ sie sich mehrfach vorführen.“¹⁶

Die Faszination, die für die Nazis von *King Kong* ausging, fügt sich nicht nahtlos ein in die allgemein akzeptierte Darstellung des Hollywood der 1930er Jahre. In der Vorstellungswelt der Allgemeinheit war dies das „goldene Zeitalter“ des amerikanischen Kinos, die großartige Dekade, in der die Studios so unvergessliche Filme wie *Der Zauberer von Oz*, *Vom Winde verweht*, *Mr. Smith geht nach Washington* und *Es geschah in einer Nacht* produzierten. Es war die Dekade, in der Hollywoodfilme einen Grad an Perfektion erreichten, von dem man vorher nur träumen konnte. Man spüre, so schrieb ein bedeutender Kritiker über das Jahr 1939, dass „hier eine Kunst ihr vollkommenes Gleichgewicht, ihre ideale Ausdrucksform gefunden hat. ... Kurz, alle Merkmale der Reife einer ‚klassischen‘ Kunst“.¹⁷

Eine wichtige Tatsache jedoch in Hinblick auf Hollywoodfilme in dieser Zeit ist ihre enorme Popularität in Nazideutschland. Zwischen 20 und 60 neue amerikanische Titel erreichten dort bis zum Ausbruch des 2. Weltkriegs jedes Jahr die Leinwände und sie durchdrangen alle Aspekte der deutschen Kultur.¹⁸ Für den

zufälligen Beobachter, der die Straßen von Berlin entlangging, bestätigte sich dies überall. Es gab Menschengruppen vor den Kinos, Fotografien von Hollywood-Stars auf den Titelseiten der Magazine und glühende Besprechungen der neuesten Filme in den Zeitungen. Aber für all diesen Erfolg und den ganzen Rummel hatten die amerikanischen Studios einen fürchterlichen Preis zu zahlen.

Dieses Buch enthüllt erstmals das komplexe Netz an Interaktionen zwischen den amerikanischen Studios und der deutschen Regierung in den 1930er Jahren.¹⁹ Es bringt eine Reihe geheimer Dokumente aus Archiven in den USA und in Deutschland ans Licht, um zu zeigen, dass die Studios in dieser Periode zu einem definitiven Arrangement mit den Nazis gelangten. Diesem Arrangement gemäß konnten Hollywoodfilme in Deutschland gezeigt werden, sogar potenziell gefährliche wie *King Kong*.

Die Idee zu einem Buch über den Umgang Hollywoods mit Nazideutschland wurde ausgelöst durch eine kurze Bemerkung, die der Drehbuchautor und Romanschriftsteller Budd Schulberg in seinen späten Lebensjahren machte. Schulberg sagte, in den 1930er Jahren habe Louis B. Mayer, der Chef von MGM, dem deutschen Konsul in Los Angeles Filme vorgeführt und alles herausgeschnitten, wogegen der Konsul Einwände erhob.²⁰ Diese Bemerkung war schockierend; war sie zutreffend, so schien sie eine allgemein akzeptierte Vorstellung von Hollywood zu erschüttern, die in Dutzenden von Büchern kolportiert worden war - nämlich, dass Hollywood während seines goldenen Zeitalters so etwas wie ein Synonym für Antifaschismus war.²¹ Das Bild, wie der mächtigste Mann Hollywoods mit einem Nazi zusammenarbeitet, gab den Anstoß für eine sich über neun Jahre

erstreckende Untersuchung, deren Ergebnis dieses Buch ist.

Die erste Forschungsreise war ganz und gar nicht vielversprechend. Die Unterlagen der Hollywoodstudios in den Archiven von Los Angeles waren verstreut und unvollständig und sie enthielten nur sehr wenige Hinweise auf die Aktivitäten des deutschen Konsuls. Die Fachblätter boten nur oberflächliche Hinweise in Bezug auf die geschäftlichen Transaktionen der Studios in Berlin. Die 350 amerikanischen Filme, die von den Nazis zugelassen oder verboten wurden (und die allesamt herangezogen wurden), sagten für sich genommen wenig aus. Diese Materialien vermittelten keineswegs eine zureichende Vorstellung von der Beziehung zwischen Hollywood und dem Dritten Reich.

Anders verhielt es sich mit den deutschen Archiven. Bereits eine oberflächliche Untersuchung der Akten im Bundesarchiv enthüllte nicht nur Hitlers Ansichten zu amerikanischen Filmen, sondern förderte auch eine Reihe von Briefen der Berliner Zweigstellen von MGM, Paramount und Twentieth Century-Fox an Hitlers Adjutanten zutage. Diese Briefe waren in einem hofierenden Tonfall gehalten und einer von ihnen schloss mit der Grußzeile „Heil Hitler!“. ^[22] Das war noch nicht alles: Das Politische Archiv des deutschen Auswärtigen Amtes enthielt darüber hinaus detaillierte Berichte über die Aktivitäten des deutschen Konsuls in Los Angeles.

Besuche in anderen Archiven begannen dann die Geschichte abzurunden. Die Drehbücher verschiedener produzierter und nicht produzierter Filme in der Margaret Herrick Library und der University of Southern California Cinematic Arts Library nahmen im Kontext der Notizen des Konsuls in Los Angeles eine neue Bedeutung an. Die Urheberrechtsaufzeichnungen in der Library of

Congress enthielten die einzige verbleibende Kopie des ersten antinazistischen Filmdrehbuchs überhaupt, dessen Produktion der Konsul vereitelt hatte. Die Dokumente verschiedener jüdischer Gruppierungen in Los Angeles offenbarten die tatsächlichen Ansichten der Chefs der Hollywoodstudios. Die deutschen Zensurunterlagen waren voller faszinierender Interpretationen amerikanischer Filme. Und die Materialien des amerikanischen Handels- und des Außenministeriums in den National Archives enthüllten sehr detailliert die Geschäfte, welche die Studios in Deutschland abwickelten.

Im Laufe der Untersuchung tauchte ein Wort immer wieder auf, in den deutschen wie den amerikanischen Dokumenten: „Zusammenarbeit“ (*collaboration*). Und nach und nach wurde klar, dass dieses Wort das spezifische Arrangement zwischen den Hollywoodstudios und der deutschen Regierung in den 1930er Jahren zutreffend beschreibt. Wie andere amerikanische Firmen, z.B. IBM oder General Motors, hatten die Studios von Hollywood in ihrer Entscheidung, Geschäftsbeziehungen mit den Nazis zu unterhalten, Profit über Prinzipien gestellt. Sie ließen, auf unterschiedliche und verstörende Art und Weise, Geld in die deutsche Wirtschaft fließen.^[23] Aber die Studios waren, wie das US-Handelsministerium erkannt hatte, nicht schlicht Vertreiber von Waren; sie waren Vermittler von Ideen und Kultur.^[24] Sie hatten die Möglichkeit, der Welt zu zeigen, was in Deutschland wirklich vor sich ging. Hier erhält denn auch der Begriff „Kollaboration“ seine volle Bedeutung.

Die Studiobosse, die größtenteils jüdische Immigranten waren, nahmen immens viel in Kauf, um an ihrem Engagement in Deutschland festhalten zu können.^[25] Auch wenn wenige dies zu der Zeit kommentierten, befolgten diese Männer die Instruktionen

des deutschen Konsuls in Los Angeles und gaben eine ganze Reihe von Filmen, welche die Brutalität des Naziregimes unverhüllt gezeigt hätten, auf oder änderten sie ab.²⁶ Dies war die Übereinkunft der 1930er Jahre, und am Ende einer langen Suche wurde plötzlich klar, warum das Beweismaterial über so viele Orte verstreut war: Weil Zusammenarbeit immer die Beteiligung von mehr als nur einer Partei impliziert. In diesem Fall waren nicht nur die Hollywoodstudios und die deutsche Regierung involviert, sondern auch eine ganze Reihe weiterer Menschen und Organisationen in den Vereinigten Staaten. Wenn dies ein düsteres Kapitel in der Geschichte von Hollywood ist, dann ist es auch ein düsteres Kapitel in der Geschichte der USA.

Im Zentrum der Kollaboration stand Hitler selbst. Hitler war geradezu besessen von Filmen und er erkannte ihr Potenzial, die öffentliche Meinung zu formen. Im Dezember 1930, zwei Jahre bevor er zum Diktator über Deutschland wurde, inszenierte seine Partei in Berlin einen Aufruhr gegen *Im Westen nichts Neues* von Universal Pictures, was zu den ersten Beispielen von Zusammenarbeit mit den amerikanischen Studios führte. Die verbleibende Dekade über profitierte er immens von einem Arrangement, das nie außerhalb von ein paar Büros in Berlin, New York und Los Angeles diskutiert wurde.

Es ist an der Zeit, unter die Schichten vorzudringen, welche diese Kollaboration so lange verborgen haben, und die historische Verbindung zwischen dem einflussreichsten Einzelindividuum des 20. Jahrhunderts und der Filmhauptstadt der Welt zu enthüllen.

EINS

Hitlers Filmobsession

Jeden Abend sah sich Adolf Hitler vor dem Zubettgehen einen Film an. Er selbst wählte den Titel von einer Liste, die ihm beim Abendessen überreicht wurde, und führte seine Gäste dann in sein Privatkino in der Reichskanzlei (oder, im Urlaub, im Berghof am Obersalzberg). Alle Mitglieder seines Haushalts - seine Adjutanten, seine Bediensteten, sogar die Fahrer seiner Gäste - durften sich ihm anschließen. Wenn alle ihre Plätze eingenommen hatten, begann die Vorführung.¹

In diesem Moment nun geschah etwas recht Eigenartiges: Hitler hörte auf zu reden. Vorher, beim Essen, hatte er seine Gäste mit seinen Monologen unterhalten oder gelangweilt, und davor wiederum seinen Sekretärinnen diktiert. Nun war er plötzlich still. Während dieser einen kurzen Zeitspanne, die irgendwann zwischen 8 und 9 Uhr abends einsetzte und sich bis weit in die Nacht erstreckte, war er völlig gebannt von den Bildern auf der Leinwand.

Nach dem Film fing er wieder an zu reden. Umgehend äußerte er seine Meinung zu dem, was er gesehen hatte. Seine Adjutanten notierten seine Ansichten, die in drei Hauptkategorien fielen. Die erste Kategorie war „gut“. Er sagte, ein Film sei „gut“, „sehr gut“, „sehr schön und spannend“ oder „ausgezeichnet“.² Oft galt seine Bewunderung etwas ganz Bestimmtem: „die sehr gute

schauspielerische Leistung Mosers“, „Leistung von Zarah Leander sehr gut“.³ Manchmal unterschied er gar zwischen den verschiedenen Aspekten eines Films: „Typen und Aufnahmen – gut; Handlung – nicht spannend genug“.⁴

Dies führte zur zweiten Kategorie: „schlecht“. Er sagte, ein Film sei „schlecht“, „sehr schlecht“, „besonders schlecht“ oder „ausserordentlich schlecht“.⁵ Er verwendete Worte wie „widerwärtig“ oder Formulierungen wie „Mist in höchster Potenz“.⁶ Er griff bestimmte Schauspieler heraus: „schlecht ... besonders Gründgens“, „fand wegen der schlechten Darstellung von Gründgens ... keine Anerkennung“.⁷ Es kam auch vor, dass er die Art bedauerte, wie die Fähigkeiten eines guten Schauspielers oder einer guten Schauspielerin verschwendet wurden: „Imp. Argentina: sehr gut; Regie: schlecht“.⁸



Hitler mit Tischgästen im Berghof am Obersalzberg (1939).

Schließlich gab es noch die Möglichkeit, dass Hitler einen Film

nicht zu Ende ansah. Dann wurde der Film „abgebrochen“: „auf Befehl des Führers abgebrochen“, „nach den ersten hundert Metern abgebrochen“, „schon nach den ersten Minuten abgebrochen“.^[9] Manchmal ließ er einen Film abbrechen, einfach weil er ihn nicht mochte. Mitunter waren seine Gründe dafür aber auch komplizierter. Eines Abends etwa wies er den Filmvorführer an, einen Film über den 1. Weltkrieg zu stoppen, und reichte dann seine Erklärung nach: „Der Führer ist der Ansicht, dass man solche Probleme nur in ganz gewaltigen Filmen bringen kann.“^[10]

Nichts durfte je Hitlers nächtlichen Filmvorführungen in die Quere kommen. Als der britische Premierminister Neville Chamberlain ihn am 15. September 1938 besuchte, ein paar Wochen vor der berüchtigten Münchner Konferenz, sah der Zeitplan wie folgt aus: Von 17:30 bis 20:10 Uhr diskutierte Hitler mit Chamberlain in seinem Arbeitszimmer das Schicksal der Tschechoslowakei; von 20:15 bis 20:20 Uhr berichtete er seinem Außenminister Joachim von Ribbentrop von den Ergebnissen des Gesprächs; schließlich, nach einem schnellen Abendessen, sah er einen deutschen Film mit Ingrid Bergman in der Hauptrolle an. Wiewohl seine Unterredung mit Chamberlain gut verlaufen war, ließ er es sich dennoch nicht nehmen, seine ehrliche Meinung zu dem Film abzugeben: dieser sei „nicht gut“.^[11]

Im Laufe der Zeit gab es nur eine wichtige Änderung in Hitlers Filmkonsum. Seine Adjutanten klagten, das Jahr habe 365 Tage und es gebe nicht genügend gute deutsche Filme, um seinen Appetit zu befriedigen. Sie machten daher eine Eingabe für mehr Filme aus den USA. Hitler war davon angetan – er sah es als eine Gelegenheit, etwas über die amerikanische Kultur zu lernen – und wie üblich wurden seine Ansichten festgehalten.^[12] Hier sehen wir eine Liste dessen, was er sich ansah, größtenteils im Juni 1938:

Way Out West (Laurel und Hardy): gut!

Swiss Miss (Laurel und Hardy): findet den Beifall des Führers

Tarzan: schlecht

Bluebeard's Eighth Wife (mit Gary Cooper und Claudette Colbert,
Regie: Ernst Lubitsch): abgebrochen

Shanghai (mit Charles Boyer und Loretta Young): abgebrochen

Tip-Off Girls: abgebrochen¹³

Dies war eine typische Liste. Was immer Hitler ansah, seine Ansichten fielen stets unter dieselben drei Kategorien. Seine Adjutanten konnten manchmal sogar schon vor den Vorführungen sagen, wie seine Meinung ausfallen würde. Beispielsweise wussten sie, dass er ein großer Fan von Micky-Maus-Filmen war. Im Juli 1937 forderte er fünf Titel an, darunter *Mickys Löschezug* und *Mickys Polo-Team*.¹⁴ Der Reichspropagandaminister, Joseph Goebbels, registrierte dies und bereitete Hitler einige Monate später eine Überraschung: „Ich schenke dem Führer 32 Klassefilme der letzten 4 Jahre und 12 Micky-Maus-Filme mit einem wunderbaren Kunstalbum zu Weihnachten. Er freut sich sehr darüber. Ist ganz glücklich über diesen Schatz, der ihm hoffentlich viel Freude und Erholung spenden wird.“¹⁵

Die Mitglieder aus Hitlers engstem Umfeld wussten auch, dass Greta Garbo eine seiner Lieblingsschauspielerinnen war. Seine (in Goebbels' Tagebuch verzeichnete) Reaktion auf *Die Kameliendame* war besonders eindrücklich: „Und alles versinkt vor der großen, einsamen Kunst der göttlichen Frau. Wir sind auf das Tiefste ergriffen und benommen. Man schämt sich der Tränen nicht. Idealer Partner: Taylor. Der Führer begeistert. Er meint, daß die falsche Rollenbesetzung der Männer manchmal große Frauenleistungen zerstören [sic]. In diesem Film alles wie aus

einem Guß.“¹⁶

Nicht jeder jedoch war über Hitlers filmische Vorlieben im Bilde und es trat zuweilen die pikante Situation ein, dass sein Geschmack kritisiert wurde. Nachdem er beispielsweise eine Slapstick-Komödie mit Laurel und Hardy mit dem Titel *Block-Heads* gesehen hatte, sagte er, der Film sei gut, enthalte er doch „eine Menge sehr netter Einfälle und geistreicher Witze“.¹⁷ Der Rezensent der Nazi-Zeitung *Der Angriff* konnte dieser Art von Humor dagegen gar nichts abgewinnen: „Das ist alles so herzlich primitiv und so übermütig auf einfachste Situationskomik gedreht, daß man fast jedes Mal voraussagen kann, was folgen wird ... Man kann sich gut vorstellen, daß die Amerikaner, wenn sie diesen ihren Film abrollen sehen, vor Freude ihre Arme in die Luft ... werfen. Ein Volk, das solche Filme liebt, muß in seinem Wesen sehr unkompliziert sein.“¹⁸ Die deutschen Zensoren verboten diesen speziellen Film schließlich, nicht wegen der Art des Humors, sondern wegen der Art, wie darin der Weltkrieg dargestellt wurde. Sie hatten Einwände gegen die Vorstellung, dass Stan Laurel, der einen einfältigen amerikanischen Soldaten spielt, in der Lage hätte gewesen sein sollen, von 1918 bis 1938 einen Schützengraben zu bewachen, und sie missbilligten den deutschen Flieger mit seinem schwerfälligen Akzent, der Laurel sagt, er könne nach Hause gehen.¹⁹ Hitler reagierte anders auf die Szene: Für ihn war sie einfach nur komisch.

Aber dies waren gemessen am größeren Bild geringfügige Unstimmigkeiten. Hin und wieder reagierte Hitler in einer Weise auf einen Film, die niemand hätte voraussehen können. Er war besonders erpicht darauf, einen Film von Paramount mit dem Titel *Tip-Off Girls* zu sehen, nachdem es eine Überfallserie mithilfe von Straßenblockaden durch einige deutsche Kriminelle gegeben

hatte. Er forderte eine Kopie von *Tip-Off Girls* vom Propagandaministerium an, zusammen mit einer Übersetzung der Dialoge.²⁰

Er folgte der Eingangsszene sehr aufmerksam: Zwei Männer fahren in einem Truck eine Landstraße entlang und kommen plötzlich zum Stehen, als sie eine Frau mitten auf der Straße liegen sehen.

„Bist du verletzt?“, fragt einer der Männer.

„Ja, was ist los, Babe?“, sagt der andere.

„Oh, sie haben mich aus dem Auto geworfen“, bringt sie heraus.

Dann richtet ein hinter den Büschen verborgener Gangster eine Waffe auf die zwei Fahrer. „Ok, Jungs, das ist ein Überfall“, sagt er. „Ich will euren Truck und alles was drin ist. Los, Bewegung.“

Während seine Männer den Truck übernehmen, nimmt der Gangster die Frau beiseite. „Ganze Arbeit, Reena“, sagt er. „Das wird Deegan gefallen.“

„Das ist mein Job, Marty – Deegan zu gefallen.“²¹

Es dauerte nicht lange, bis Hitler den Film abbrechen ließ.²² *Tip-Off Girls* war definitiv schlecht, aber das war nicht der Grund. Vielmehr wurde ihm klar, dass er etwas Wichtigeres zu tun hatte. Drei Tage später wurde ein vom Führer persönlich verfasstes Gesetz erlassen. Es war ein außergewöhnliches Gesetz, denn es bestand nur aus einem einzigen Satz: „Wer in verbrecherischer Absicht eine Autofalle stellt, wird mit dem Tode bestraft.“²³

Diese ungewöhnliche Episode verweist auf die wahre Motivation hinter Hitlers nächtlicher Routine. Zweifelsohne bereiteten ihm seine Filme viel Vergnügen. Aber er wurde auch von ihnen verführt. Er glaubte, von ihnen ginge eine mysteriöse, fast magische Macht aus, die irgendwie seinen eigenen Fähigkeiten als Redner ähnelte.²⁴ Aus einem Gefühl von Ehrfurcht und

Respekt heraus gestattete er es sich, zum Zuschauer zu werden. Er hörte auf zu reden, er ließ die Bilder sich vor ihm entfalten und manchmal war er von deren Macht sogar überwältigt.

Es ist schwer einzugrenzen, wann genau diese Filmobsession einsetzte. Vielleicht etwa 30 Jahre früher, 1910, als er ein ganz anderes Leben führte. Damals lebte er in einem Männerwohnheim in Wien und eines Tages entwarf er mit einem Mann namens Reinhold Hanisch eine vielversprechende Geschäftsstrategie. Er würde Postkarten von der Stadt malen, Hanisch sollte diese in verschiedenen Gasthäusern verkaufen und sie würden sich den Gewinn teilen.^[25]

Hanisch erzählt den Rest der Geschichte: „An Ostern waren wir recht erfolgreich und hatten so ein wenig mehr Geld zur Verfügung, also ging Hitler ins Kino. Ich trank lieber etwas Wein, was Hitler verschmähte. Am nächsten Tag war mir sofort klar, dass er ein neues Projekt plante. Er hatte *Der Tunnel* gesehen, einen Film nach einem Roman von Bernhard Kellermann, und er erzählte mir die Geschichte. Ein Redner hält eine Rede in einem Tunnel und wird ein großer Volkstribun. Hitler war von der Idee entbrannt, dass auf diese Art eine neue Partei zu gründen sei. Ich lachte ihn aus und nahm ihn nicht ernst. ... Bei anderen Leuten jedoch hatte er mehr Erfolg, denn sie waren immer für einen Spaß zu haben und Hitler diente gewissermaßen ihrer Belustigung. Es gab ständige Debatten, oft machte das Heim den Eindruck, als sei eine Wahlkampfkampagne im Gange.“^[26]

Hanischs Geschichte ist in mehrererlei Hinsicht zweifelhaft. Zunächst einmal ist es höchst unwahrscheinlich, dass Hitler seine ersten erfolgreichen Reden so früh gehalten bzw. so früh die Absicht gehegt haben sollte, eine politische Partei zu gründen; den meisten Berichten zufolge entdeckte er seine politischen

Ambitionen erst nach dem 1. Weltkrieg. Außerdem erschien der Film, den Hanisch anführt und der tatsächlich eine grandiose Rede enthält, nicht 1910, sondern 1915.²⁷ Dennoch wäre es ein Fehler, wollte man die Geschichte von Hanisch komplett abtun. Es gab 1910 mehrere beliebte Filme über Redner und es ist denkbar, dass Hitler einen sah, der ihn von seiner wahren Berufung überzeugte, lange bevor er sein Talent offiziell entdeckte.²⁸ Besonders plausibel scheint dies im Hinblick auf einen letzten Punkt: Während Hitler ein äußerst ungewöhnliches Kapitel von *Mein Kampf* diktierte, stellte er selbst ebendiesen Bezug her.

Das Kapitel, das Hitler mit „Die Bedeutung der Rede“ überschrieb, war eine Art Meditation über seine eigenen rednerischen Fähigkeiten. Es setzt mit einer schlichten Behauptung ein: Bücher seien wertlos. Ein Schriftsteller könne niemals die Ansichten des einfachen Mannes auf der Straße verändern. Es gebe nur einen Weg, um Veränderungen anzustoßen, und zwar durch das gesprochene Wort.²⁹

Er erklärte, warum dies so sei. Der erste Grund bestehe darin, dass die weit überwiegende Mehrheit der Menschen von Natur aus faul sei und kaum geneigt, ein Buch zur Hand zu nehmen, wenn dieses gegen ihre Überzeugungen gehe. Es gebe immerhin die Möglichkeit, dass sie einen Blick auf ein Flugblatt werfen würden oder ein Plakat, das für eine Gegenposition warb, aber sie würden dem nie genügend Aufmerksamkeit schenken, um ihre Ansichten zu ändern. Doch gerade als Hitler das geschriebene Wort gänzlich verwarf, kam ihm eine neue technologische Entwicklung in den Sinn, die weit vielversprechender war:

Größere Aussicht besitzt schon das Bild in allen seinen Formen, bis hinauf zum Film. Hier braucht der Mensch noch weniger

verstandesmäßig zu arbeiten; es genügt, zu schauen, höchstens noch ganz kurze Texte zu lesen, und so werden viele eher bereit sein, eine *bildliche Darstellung* aufzunehmen als ein *längeres Schriftstück* zu lesen. Das Bild bringt in viel kürzerer Zeit, fast möchte ich sagen, auf einen Schlag, dem Menschen eine Aufklärung, die er aus Geschriebenem erst durch langwieriges Lesen empfängt.³⁰

In dieser bemerkenswerten Passage enthüllte Hitler nicht nur seine Filmfaszination, er stellte sich tatsächlich vor, wie es der Film eines Tages mit der Macht der Redekunst würde aufnehmen können. Was er damit sagen wollte, war, dass die neue Technologie die Ansichten einer großen Menschenmenge möglicherweise schnell und ohne viel Aufhebens zu ändern vermochte. Er verweilte jedoch nur einen Augenblick bei dem Gedanken, denn plötzlich kam ihm sein zweiter großer Vorteil als Redner in den Sinn: Er stand direkt vor anderen Menschen und gewann sie für sich, indem er ihre Reaktionen registrierte und darauf antwortete. Spürte er, dass sie ihn nicht verstanden, gestaltete er seine Erklärungen einfacher. Folgten sie ihm nicht, sprach er langsamer und bedächtiger. Und waren sie von den Beispielen, die er anführte, nicht überzeugt, so bot er ihnen einfach andere dar.³¹

In all diesen Punkten war Hitlers Macht als Redner der des Films überlegen. Er konnte etwas tun, was ein Schauspieler auf der Leinwand nie würde tun können: Er konnte jedes Mal eine neue Vorführung geben. Aber gerade als er sich anschickte, „das Bild in allen seinen Formen, bis hinauf zum Film“ abzutun, erinnerte er sich an etwas anderes: Wenn sich Menschen des Nachts in großen Gruppen versammelten, erlebten sie häufig eine

berauschende Wirkung, die an die Macht ihrer Überzeugungen rührte. Hitler hatte bemerkt, dass er die Menschen nach Sonnenuntergang mit größerer Wahrscheinlichkeit mit seinen Reden überzeugen konnte. Auch war es wahrscheinlicher, dass sie sich von einem Theaterstück verführen ließen. „Selbst für ein Kinostück gilt die gleiche Feststellung“, sagte Hitler, und dies ungeachtet der Tatsache, dass einem Film die Dynamik eines Live-Auftritts fehle.³² Wurden Filme etwa um 9 Uhr abends vorgeführt – also genau zu der Zeit, zu der er und viele Kinobesucher sie ansahen – konnten sie eine machtvolle Wirkung entfalten.

Dies waren natürlich nur ein paar verstreute Bemerkungen, keineswegs dazu gedacht, als eine kohärente Theorie des Films interpretiert zu werden. Nichtsdestotrotz waren sie der erste Hinweis auf eine Obsession, die Hitler bis zu seinen letzten Tagen beibehalten würde.

Zur Entstehungsgeschichte von *Mein Kampf* gibt es eine interessante Legende. Während Hitler eine kurze Haftstrafe wegen des fehlgeschlagenen Putschversuchs von 1923 verbüßte, hatte er die Angewohnheit, die Insassen des Landsberger Gefängnisses mit seinen endlosen Monologen zu behelligen, und jemand schlug vor, er solle doch stattdessen seine Memoiren schreiben. Er war von der Idee sehr angetan und fing sofort an, seinem Chauffeur Emil Maurice und später Rudolf Hess zu diktieren, die beide ebenfalls in Landsberg interniert waren. Die Mitgefangenen waren froh, ihre üblichen Aktivitäten wiederaufnehmen zu können, aber bald setzte die alte Gewohnheit wieder ein, denn Tag für Tag bestand Hitler darauf, seinem gefangenen Publikum seine Elaborate vorzulesen.³³

Die Seiten, die Hitler in jenen Tagen diktierte, waren größtenteils wenig originell und ungenau. Er verwertete Argumente aus Reden, die er bereits unzählige Male gehalten hatte, und beschrieb seine eigenen Erfahrungen auf eine Weise, mit der er nicht gerade viel Wahrheitsliebe bekundete. Historiker haben zu Recht auf all das Problematische an seinen Behauptungen hingewiesen. Aber seine Ausschmückungen waren nicht nur ungenau, sie waren auch das Resultat jahrelangen Filmkonsums. Seine historische Vorstellungswelt war zutiefst beeinflusst vom Filmischen. Diese Prägung tritt besonders deutlich in der Art zutage, wie er die wichtigste Episode seines Lebens erzählte, eine Episode, die er in vielen seiner frühen Reden vortrug.

Als er jung war, so Hitler, machte er nicht viel her. Er wünschte, er wäre hundert Jahre früher geboren, während der Napoleonischen Kriege. Er saß in einem kleinen Zimmer in München und las.^[34] Aber, so fügte er hinzu, „es stand bei mir von der ersten Stunde an fest, daß ich im Falle eines Krieges ... so oder so die Bücher sofort verlassen würde.“^[35] Beim Ausbruch der Feindseligkeiten im August 1914 meldete sich Hitler zur deutschen Armee. Und als er sich ein Jahrzehnt später in *Mein Kampf* an seine Kriegserfahrungen erinnert, sind all die Jahre des Filmkonsums erkennbar. Er hatte sein Leben in einen Film verwandelt: „Wie gestern erst zieht an mir Bild um Bild vorbei, sehe ich mich im Kreise meiner lieben Kameraden eingekleidet, dann zum ersten Male ausrücken, exerzieren usw., bis endlich der Tag des Ausmarsches kam.“^[36] Es folgen lange, ausladende Landschaftsaufnahmen, als Hitlers Regiment westwärts den Rhein entlang marschiert. Ein Gedanke ist es, der die Männer in jenen Tagen quält: Was, wenn sie die Front zu spät erreichten? Aber sie

hätten sich keine Sorgen zu machen brauchen. Eines feuchtkalten Morgens, als sie schweigend durch Flandern marschieren, werden sie zum ersten Mal angegriffen. Die Stille verwandelt sich in ein Krachen und Tosen und dann in etwas gänzlich anderes: „Aus der Ferne aber drangen die Klänge eines Liedes an unser Ohr und kamen immer näher, sprangen über von Kompanie zu Kompanie, und da, als der Tod gerade geschäftig hineingriff in unsere Reihen, da erreichte das Lied auch uns, und wir gaben es nun wieder weiter: Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt!“³⁷

Das Lied erklingt laut und die Männer kämpfen tapfer, und dann, als die letzten Töne verhallt sind, setzt die Realität ein. Die Männer in Hitlers Regiment lernen, was es heißt, Angst zu haben. Ihr Lachen und das Jubeln weichen der Frage, ob sie ihr Leben für das Vaterland opfern sollen. Jeder Einzelne hört in seinem Kopf eine Stimme, die ihn auffordert, den Kampf aufzugeben, und nach vielen Monaten gelingt es jedem Einzelnen, dieser Stimme Herr zu werden. Schließlich werden die jungen Freiwilligen ruhige und entschlossene alte Soldaten.³⁸

Die eigentliche Bedrohung nimmt, als sie dann kommt, eine ganz andere Form an. Der Feind wirft aus der Luft Flugblätter ab und die Truppen lesen die folgende Botschaft: Das deutsche Volk sehne sich nach Frieden, aber der Kaiser lasse das nicht zu. Hörten die Soldaten auf, auf Seiten des Kaisers zu kämpfen, so würde der Friede wiederhergestellt. Hitler gibt zu, dass er zu der Zeit die von diesen Flugblättern ausgehende Gefahr nicht erkannte. Er und seine Kameraden lachten einfach darüber, gaben sie an ihre Vorgesetzten weiter und kämpften mit derselben Tapferkeit weiter wie zuvor.³⁹

Erst als Hitler zum ersten Mal nach Hause zurückkehrte, wurde

er Zeuge der Auswirkungen dieser feindlichen Propaganda. In Berlin hörte er unter Soldaten „das Rühmen der eigenen Feigheit“, und in München war es noch schlimmer: „Ärger, Mißmut und Geschimpfe, wohin man nur kam!“⁴⁰ Hitler gab wie üblich den Juden die Schuld. Sie nähmen die Schlüsselpositionen in Deutschland ein, weil die tapfersten Männer alle an der Front kämpften, und würden, sich an den feindlichen Flugblättern orientierend, eine Kluft zwischen Bayern und Preußen schaffen und den Boden für eine Revolution bereiten. Hitler war empört von der Lage der Dinge und kehrte zum Schlachtfeld zurück, wo er sich wohler fühlte.⁴¹

Diese spezielle Kriegsschilderung war natürlich höchst problematisch. Da war schon einmal das Versäumnis Hitlers, zu erwähnen, dass er 11 Tage nach seiner Ankunft an der Front Meldegänger in der Armee wurde – sicher keine ungefährliche Aufgabe, aber doch nicht mit der eines regulären Soldaten vergleichbar.⁴² Auch übergang er die Tatsache, dass die Juden in seinem eigenen Regiment sich durch besondere Tapferkeit auszeichneten und dass deutsche Juden ihrem Anteil an der Gesamtbevölkerung entsprechend in der Armee vertreten waren.⁴³ Aber um diese Details ging es auch nicht. Er konstruierte seine Geschichte auf einen dramatischen Höhepunkt hin, um der langlebigsten aller Lügen Glaubwürdigkeit zu verleihen.

Bei seiner Rückkehr an die Front, so Hitler, habe er wesentlich schlechtere Bedingungen vorgefunden als zuvor. Sein Regiment verteidigte dasselbe Territorium, das es Jahre zuvor gewonnen hatte, und der Nachschub an jungen Soldaten war verglichen mit den ersten Freiwilligen unbrauchbar. Ungeachtet dieser Rückschläge jedoch hielt sein Regiment stand. Es war noch immer

dieselbe große „Heldenarmee“. Dann, in der Nacht des 13. Oktober 1918, wandte die englische Armee eine neue Art von Giftgas an, dessen Wirkung für die Deutschen im Wesentlichen neu war, und Hitler geriet mitten in den Angriff. „Schon einige Stunden später waren die Augen zu glühenden Kohlen verwandelt“, sagte er. „[E]s war finster um mich geworden.“⁴⁴ Abblende.

Hitler kommt im Lazarett wieder zu sich, mit heftigen Schmerzen in den Augenhöhlen. Zeitungslektüre ist unmöglich. Seine Sehkraft kehrt nur allmählich wieder. Und gerade als sein Augenlicht sich allmählich regeneriert, besucht ein örtlicher Geistlicher das Hospital und richtet eine kurze Ansprache an die Soldaten. Der alte Mann zittert, als er sagt, der Krieg sei vorbei und Deutschland sei nun eine Republik. Er lobt die jungen Männer dafür, dass sie dem Vaterland so mutig gedient hätten, aber nun müssten sie ihr Vertrauen in die Sieger setzen. Hitler ist verstört. Nach all den Kämpfen der Armee von ein paar Feiglingen daheim im eigenen Land verraten zu werden! Dies war die „Dolchstoßlegende“, die Hitler später so vehement verfocht, und als sich dies in sein Bewusstsein gesenkt hatte, war die Wirkung überwältigend. Es ward ihm „um die Augen wieder schwarz“, sagte er.⁴⁵ Er zog schnell eine Moral aus dieser Erfahrung: „Mit dem Juden gibt es kein Paktieren, sondern nur das harte Entweder-Oder.“⁴⁶ Dann schwand alles völlig dahin und sein „Film“ endete.

Aber er hatte noch mehr zu sagen. Er hatte eine wichtige Analyse der Ereignisse anzubieten, die er gerade beschrieben hatte. In einem kurzen Kapitel von *Mein Kampf* mit dem Titel „Kriegspropaganda“ skizzierte er eine Interpretation des Konflikts, die viele seiner späteren Handlungen zu erklären

vermag.

Seiner Ansicht nach musste jeder Kampf gegen einen Feind an zwei Fronten geführt werden. Die erste Front war die des materiellen Schlachtfeldes, auf der, wie er glaubte, die deutsche Armee gesiegt hatte. Die zweite Front war die der Propaganda, wo, wie er insistierte, die deutsche Regierung versagt hatte. Nach Hitlers Meinung hatten deutsche Regierungsakteure viereinhalb Jahre lang Material produziert, das im Kampf gegen die alliierten Truppen vollkommen nutzlos war. Die Deutschen seien der Fehleinschätzung erlegen, Propaganda müsse einerseits klug und unterhaltsam sein und andererseits objektiv. So hätten sie versucht, den Feind lächerlich aussehen zu lassen, wenn sie ihn hätten gefährlich aussehen lassen müssen. Dann, als es um die Frage nach der Kriegsschuld ging, hätten die deutschen Akteure eine Teilverantwortung für den Ausbruch der Feindseligkeiten akzeptiert. „[E]s wäre richtig gewesen“, betonte Hitler, „diese Schuld restlos dem Gegner aufzubürden, selbst wenn dies wirklich nicht so dem wahren Hergange entsprochen hätte, wie es doch nun tatsächlich der Fall war.“⁴⁷

Das Problem, so Hitler, bestand darin, dass die Schöpfer dieser Propaganda ihre Pamphlete, Plakate und Karikaturen den Geschmacksvorstellungen der Bourgeoisie gemäß konzipiert hatten, statt an die Massen zu denken. Und Hitler kannte deren Psychologie nur zu gut. „Die Aufnahmefähigkeit der großen Masse ist eine nur sehr beschränkte, das Verständnis klein, dafür jedoch die Vergesslichkeit groß“, sagte er.⁴⁸ In Anbetracht dessen hätten die Autoritäten ein paar klar umrissene Punkte ausschlichten sollen, bis auch wirklich jeder Einzelne aufgebracht war. Dann hätte ihre Propaganda so machtvoll sein können wie die Waffen der Soldaten auf dem Schlachtfeld.⁴⁹

Genau genommen hätte sie sogar noch machtvoller sein können. Hitler hatte während des 1. Weltkriegs den Output beider Seiten im Blick behalten und bemerkt, dass die Briten und Amerikaner in dem, was den Deutschen missglückte, brillant waren: Obwohl die Briten und Amerikaner reale Schlachten verloren, stellte ihre Propaganda die Deutschen als Barbaren und Hunnen dar, welche die alleinige Schuld am Ausbruch der Feindseligkeiten trugen. Diese Propaganda spornte zuerst ihre eigenen Soldaten an und begann dann tatsächlich, die deutsche Bevölkerung auszulaugen. Und gerade als die große deutsche Armee kurz davor war, den Sieg auf dem Schlachtfeld zu erklären, konnten einige Schurken daheim die Situation ausnutzen und der Armee in den Rücken fallen.^[50]

Hitler konnte seine Bewunderung für die während des Kriegs umgesetzte Propagandakampagne der Briten und Amerikaner kaum zügeln. Wäre er für die Propaganda in Deutschland verantwortlich gewesen, behauptete er, hätte er mit ihren Anstrengungen gleichgezogen und das Ergebnis wäre ein ganz anderes gewesen.^[51] Und dennoch fehlte in seiner Schilderung der Brillanz des gegnerischen Outputs seltsamerweise ein Detail. Die Propaganda, von der er so beeindruckt war, nahm nicht nur die Gestalt von Flugblättern an, die vom Himmel fielen. Einige der wirkungsvollsten Bilder kamen in Hollywoodfilmen vor. Die Amerikaner nutzten die neue Technologie, um zu den Propagandaanstrengungen beizutragen, die nach Hitlers Ansicht dabei halfen, die deutsche Niederlage herbeizuführen. In *To Hell with the Kaiser!* teilt das böserische deutsche Staatsoberhaupt die Welt auf und gibt Amerika seinem Sohn; in *The Kaiser, the Beast of Berlin* verübt er eine ganze Reihe von Gräueltaten und in *The Great Victory* befiehlt er allen unverheirateten Frauen, sich seinen

Soldaten hinzugeben, um das Reich wiederzubevölkern. Ein besonders schauerliches Beispiel, *Escaping the Hun*, enthielt sogar eine optionale Szene, in der deutsche Soldaten ein Baby auf ihren Bajonetten aufspießen.⁵²

Hitler erwähnte keinen dieser Filme in *Mein Kampf*, auch sagte er nichts über die „Hetzfilm“, welche die Amerikaner auch nach Kriegsende noch herausbrachten. Diese neuen Filme waren, wie bereits ihre Vorgänger, voller Bilder von Aggression und Brutalität und die gesamten 1920er Jahre hindurch versetzten sie große Teile der deutschen Bevölkerung in Aufregung. Ein Zuschauer zeigte eine besonders aufschlussreiche Reaktion, als er *Mare Nostrum* (1926) von MGM ansah, in dem deutsche Spione ein harmloses Passagierschiff versenken. „Es ist eine ekelerregende Gemeinheit ... der verantwortlichen amerikanischen Produktionsleiter, die es heute, acht Jahre nach Friedensschluß, fertigbringen, solche Sachen dem hiesigen Publikum vorzusetzen“, sagte er. „Die deutschen Typen werden so übertrieben und schlecht gezeichnet, daß man ein Würgen im Halse vor Ekel aufsteigen fühlte ...“ Und weiter: „... so begreift man das Abrücken des Auslandes von allem was deutsch ist. Amerika führt immer groß die Schlagworte von Völkerversöhnung und Weltfriede im Munde, aber dieser Film ist ein Schädling der gesamten amerikanischen Filmindustrie ...“⁵³

Mare Nostrum war einer von vielen Stummfilmen über den 1. Weltkrieg, die in den 1920er Jahren herauskamen. Der Unmut in der deutschen öffentlichen Meinung gegen diese Hollywoodproduktionen nahm zu. Doch noch hielt sich Hitler bedeckt. Dann, im November 1930, prüften die deutschen Zensoren einen neuen Kriegsfilm, der erfolgreicher zu werden versprach als jeder andere zuvor: *Im Westen nichts Neues* (*All*

Quiet on the Western Front) von Universal Pictures, basierend auf dem gleichnamigen Bestseller-Roman von Erich Maria Remarque.^[54] Sie nahmen ein paar Kürzungen vor und gaben ihn dann für Deutschland frei.^[55]

Aus Hitlers Perspektive war dieser Film besonders bedrohlich. Im vorigen Jahr erst hatte sein Weggefährte Joseph Goebbels *The Singing Fool* gesehen und bemerkt: „Ich war überrascht über die schon so weit fortgeschrittene Technik des Tonfilms.“^[56] Jetzt, im Jahr 1930, war ein Film herausgekommen, der die neue Technologie der Tonaufzeichnung auf bislang nicht dagewesene Weise nutzte. Und so begann *Im Westen nichts Neues*:

Es sind die frühen Kriegstage in Deutschland und ein Lehrer hält vor seinen Schülern eine Ansprache. Er starrt sie eindringlich an und wedelt theatralisch mit den Händen, aber niemand kann ihn hören – eine Parade für die Soldaten findet draußen statt und die Musik übertönt ihn. Mit einem Mal verstummt die Kapelle und seine Worte werden deutlich vernehmbar. „Nun, meine liebe Klasse“, sagt er gerade, „das ist es, was wir tun müssen: Kämpfen mit all unserer Macht, unter Einsatz all unserer Kraft, um noch vor Ablauf dieses Jahres den Sieg zu erringen.“ Er klatscht in die Hände und entschuldigt sich für das, was er gleich sagen wird, dann fängt er an zu brüllen: „Ihr seid das Leben des Vaterlands, ihr Jungen. Ihr seid die eisernen Männer Deutschlands. Ihr seid die Helden, die den Feind zurückschlagen werden, wenn man euch dazu ruft.“^[57]

Er ist ein guter Redner, das ist für jedermann offensichtlich. Im weiteren Verlauf der Szene jedoch wird deutlich, dass es hier nicht nur um einen Redner geht, der eine Rede hält; dies ist ein Film, der die ihm eigenen Mittel nutzt, um die Macht der Redekunst aufzuzeigen. Und nun kommt eines dieser Mittel zum

Einsatz: Es gibt einen Schnitt hin zur Aufnahme eines Jungen, der unschlüssig auf den Lehrer blickt. „Vielleicht“, sagt der Lehrer gerade, „werden einige jetzt sagen wollen, dass man euch noch nicht gehen lassen dürfte, dass ihr zu jung seid, dass ihr ein Heim habt, Mütter, Väter, dass man euch da nicht wegreißen sollte?“ Während der Lehrer spricht, gibt es wieder einen Schnitt, diesmal hin zu den Gedankengängen des Jungen. Er kommt zum ersten Mal in Uniform nach Hause und seine Mutter bricht bei seinem Anblick in Tränen aus. Gerade da hört er den Redner im Hintergrund - „Sind eure Väter so vaterlandsvergessen, dass sie dieses eher zugrunde gehen lassen würden als euch?“ - und plötzlich sieht ihn der eigene Vater voller Stolz an. Der Film schwenkt von dieser Traumsequenz zurück zum Jungen im Klassenzimmer, und ganz offensichtlich wächst dessen Überzeugung.

Der Redner verleiht den Zweifeln der Jungen Ausdruck, ebenso wie er ihre Hoffnungen anstachelt. „Ist die Ehre, den Waffenrock zu tragen, etwas, vor dem man davonlaufen sollte?“, fragt er, während ein anderer Junge sich selbst in Uniform vorstellt, umringt von einer Gruppe von Mädchen. „Und wenn unsere jungen Mädchen stolz auf jene sind, die ihn tragen, ist das etwas, dessen man sich *schämen* müsste?“, sagt er, und die Kamera bewegt sich zurück zu diesem zweiten Jungen und offenbart, dass auch er zunehmend überzeugt ist.

Nun kommt der Redner in Fahrt. Der Film wechselt immer schneller zwischen ihm und seinem Publikum hin und her, und als er völlig von sich überzeugt ist, erscheint er in extremer Nahaufnahme und fragt einen der Jungen, was er tun wird. „Ich gehe“, antwortet der Junge. „Ich will gehen“, sagt ein weiterer. Bald stimmen alle darin überein, zu gehen, und der Lehrer ist

zufrieden. „Folgt mir!“, schreit er. „Meldet euch jetzt!“ „Keine Schule mehr!“, brüllen die Jungen zur Antwort und dann verwandelt sich alles in Chaos.

„Fast immer war es so“, hatte Hitler in *Mein Kampf* geschrieben, „daß ich in diesen Jahren vor eine Versammlung von Menschen trat, die an das Gegenteilige von dem glaubten, was ich sagen wollte, und das Gegenteil von dem wollten, was ich glaubte. Dann war es die Aufgabe von zwei Stunden, zwei- bis dreitausend Menschen aus ihrer bisherigen Überzeugung herauszuheben, Schlag um Schlag das Fundament ihrer bisherigen Einsichten zu zertrümmern und ... schließlich ... hatte ich vor mir eine wogende Masse voll heiligster Empörung und maßlosestem Grimm.“⁵⁸



Der Lehrer in „Im Westen nichts Neues“ (1930) überzeugt seine Schüler, in das deutsche Heer einzutreten.

Hitlers Beschreibung seiner rednerischen Fähigkeiten in *Mein Kampf* entspricht genau dem, was sich zu Beginn von *Im Westen*

nichts Neues abspielt. Die Anfangsszene enthüllt die Macht der Redekunst nicht nur, sondern bricht sie auch auf, analysiert sie und zeigt, wie sie funktioniert. Die Szene ist wie eine Filmversion von Hitlers Kapitel über das gesprochene Wort. Aber nachdem er die Macht der Redekunst etabliert hat, wendet sich der Film ihren Gefahren zu. Die nächsten zwei Stunden zeigt er, welche Folgen die Entscheidung der Jungen hat, sich der deutschen Armee anzuschließen. Sie beginnen ihre Ausbildung in der örtlichen Kaserne, wo ihr Vorgesetzter, Unteroffizier Himmelstoß, sie schonungslos drillt und ihnen befiehlt, im Schlamm zu kriechen, und als sie das Schlachtfeld erreichen, machen sie sich alle in die Hosen. Während ihrer ersten Schlacht verliert ein Junge vorübergehend sein Augenlicht, wird hysterisch und rennt in die feindliche Schusslinie; später wiederholt sich dies mit einem anderen Jungen. Sie sind ständig ohne Nahrung, sind ganz aus dem Häuschen, wenn sie ein paar Ratten entdecken, die man essen kann, sie erschießen Hunderte von feindlichen Soldaten aus der Ferne und kämpfen mit Hunderten mehr in den Schützengräben, und wenn sie das Glück haben, all diesen Horror zu überleben, dann oft mit Amputationen. Von dem Moment an, wo sie das Klassenzimmer verlassen, geht jedes einzelne Bild im Film gegen die ursprüngliche Behauptung des Redners an, der Krieg sei ehrenhaft, und zeigt stattdessen, dass er die Hölle ist.

Und dann wird einem der wenigen überlebenden Jungen, Paul Bäumer, eine Woche Heimaturlaub genehmigt. Als er wie benommen durch die Stadt läuft, scheint alles verändert: Die Läden sind geschlossen, die Straßen leer, es gibt keine Paraden mehr. Hin und wieder bietet sich ihm ein schrecklicher Anblick wie etwa der eines kleinen Jungen, der auf dem Bürgersteig sitzt und mit einem Bajonett spielt, aber er reagiert nicht, hält nur

weiter auf sein Elternhaus zu, und als seine Mutter ihm sagt, er scheine verändert, reagiert er mit derselben Ausdruckslosigkeit. Später am selben Tag geht er ins Gasthaus vor Ort, so dass sein Vater mit ihm vor einer Gruppe von Freunden prahlen kann, und sieht ungläubig zu, wie Letztere Schlachtkarten herausholen und ihm sagen, was die Armee zu tun habe. Er versucht, mit ihnen zu diskutieren, aber sie nehmen ihn nicht ernst, so dass er sich davonestiehlt und noch etwas länger auf den Straßen herumstreift. Bald hört er eine wohlbekanntere Stimme: Es ist der Lehrer, der ihn überhaupt erst überzeugt hatte, in den Krieg zu ziehen.

„Paul!“, ruft der Lehrer aus. „Wie geht es dir, Paul?“ Der Lehrer hat gerade vor einem neuen Schub Schüler eine Ansprache gehalten und ist begeistert, einen echten Soldaten vorweisen zu können, um seine Argumente zu unterstreichen. „Schaut ihn euch genau an“, sagt der Lehrer – der Film wechselt von einem Jungen zum anderen, jeder mindestens ebenso beeindruckt wie der vorherige –, „bronzefarben, wettergegerbt, mit klarem Blick –, das ist der deutsche Soldat, dem ihr nacheifern müsst!“ Er bittet Paul, ihnen zu sagen, wie dringend sie an der Front gebraucht würden, und als Paul sich weigert, bittet er ihn noch inständiger und meint, es genüge, einen einzelnen Akt von Heldenmut oder Demut zu beschreiben. Schließlich wendet Paul sich ihnen zu und spricht zu ihnen.

Aber es ist eine enttäuschende Rede. Anders als der Lehrer, der mit großem Enthusiasmus spricht, sackt Paul einfach gegen den Tisch und sagt, für ihn gehe es beim Krieg darum, zu versuchen, nicht getötet zu werden. Der Film schwenkt zu den Jungen, die ungläubig murmeln, und zum Lehrer, der versucht zu reagieren, und dann ändert Paul plötzlich seinen Tonfall. Er sieht seinem Lehrer in die Augen und sagt, es sei nicht schön und süß, für das

Vaterland zu sterben, sondern schmutzig und schmerzhaft. Als der Lehrer protestiert, sieht Paul die Jungen an. „*Geht hinaus und opfert euer Leben*, sagt er euch“ – und dann, sich wieder dem Lehrer zuwendend – „ABER – SIE MÜSSEN SCHON ENTSCHULDIGEN – ES IST NATÜRLICH VIEL LEICHTER, SO ETWAS ZU VERKÜNDEN, ALS ES DANN ZU TUN.“ Jemand im Klassenzimmer nennt Paul einen Feigling, so dass sich Paul ein letztes Mal den Jungen zuwendet – „ES IST VIEL LEICHTER, REDEN ZU HALTEN, ALS ALLES MIT ANZUSEHEN.“

„Es ist viel leichter, Reden zu halten, als alles mit anzusehen.“ Keine Zeile könnte die Krux von *Im Westen nichts Neues* besser einfangen. Der Film setzt damit ein, dass ein Redner unschuldige Jungen dazu ermutigt, sich zum Militärdienst zu melden, und dann wird der Zuschauer gezwungen, den Konsequenzen beizuwohnen: schauerhafte Bilder von Tod und Zerstörung. Von Anfang bis Ende war *Im Westen nichts Neues* nichts anderes als eine filmische Kriegserklärung an das gesprochene Wort.

Aber nicht nur das. Während der Film die Macht der Redekunst anerkannte, um sie gleich darauf zu verurteilen, lieferte er gleichzeitig eine Darstellung des 1. Weltkriegs, die in eklatantem Widerspruch zu Hitlers geschöner Version stand. Für ihn war der Krieg gottgesandt, er hatte darüber in *Mein Kampf* auf filmreife Art und Weise fantasiert. *Im Westen nichts Neues* widersprach allem, was er imaginiert hatte. Anstelle der teuren Erinnerung an Übungen mit „lieben Kameraden“ stehen die ersten Tage in der Militärakademie, die für alle demütigend sind. Anstelle von *Deutschland über alles*, das zur ersten Schlachtszene erklingt, nassen sich die Jungen ein. Anstatt ruhige und entschlossene alte Soldaten zu werden, sind sie permanent in Furcht. Anstelle von

Ehre und Mut sind da nur Niederlage und Verzweiflung. Als Hitler und Paul Bäumer nach Hause zurückkehren, fühlen sie sich beide zutiefst desorientiert, aber Paul prahlt mit „der eigenen Feigheit“ in genau der Art und Weise, die Hitler so schändlich fand. *Im Westen nichts Neues* lieferte genau die Interpretation des Kriegs, die Hitler verachtete, und das auf eine zwingendere Art, als dieser das je gekonnt hätte.

Schließlich griff der Film sogar Hitlers Analyse der Kriegspropaganda an. In einer Szene, die aus der deutschen Version herausgeschnitten worden war, versucht eine Gruppe von Soldaten sich darüber klar zu werden, wer für den Kriegsausbruch verantwortlich ist.⁵⁹ Das typische Argument wird angeführt – irgendein anderes Land hat ihn begonnen – und dann wartet einer von Pauls Freunden mit einer anderen Möglichkeit auf.

„Vielleicht wollte der Kaiser doch den Krieg“, sagt er.

„Glaub ich nicht“, antwortet jemand anderes, „der hat doch alles, was er braucht.“

„Nun, er hatte noch keinen Krieg. Jeder ausgewachsene Herrscher braucht wenigstens einen Krieg, um berühmt zu werden. Das lehrt die Geschichte.“

Mit anderen Worten: Es gab keine feindlichen Flugblätter. Die deutschen Soldaten kamen eigenständig zu dem Schluss, dass die Schuld für all ihr Leid beim Kaiser zu suchen war.

Doch obwohl *Im Westen nichts Neues* argumentierte, dass Deutschland den Krieg auf dem Schlachtfeld verloren habe, dass Propaganda keine Rolle für den Kriegsausgang gespielt habe und dass das gesprochene Wort in den Händen eines Demagogen eine gefährliche Waffe sei – kurz, obwohl der Film gegen beinahe alles argumentierte, wofür Hitler stand –, bedurfte es noch einer

letzten Entwicklung, bevor gegen den Film etwas unternommen werden konnte. In den Wahlen vom September 1930, nur ein paar Monate vor dem Kinostart in Deutschland, verzeichneten die Nazis erdrutschartige Zugewinne im Reichstag, die Zahl ihrer Sitze steigerte sich von 12 auf 107. Plötzlich war Hitler eine politische Schlüsselfigur geworden und Joseph Goebbels im Begriff, das anzustacheln, was als „Filmkrieg“ bekannt werden sollte.⁶⁰

Am Freitag, dem 5. Dezember 1930, war die erste öffentliche Vorführung von *Im Westen nichts Neues* in Deutschland angesetzt; sie sollte in einem Berliner Kino, dem Mozartsaal, stattfinden. Die Nazis hatten für die 19-Uhr-Vorstellung ca. 300 Karten gekauft und eine große Anzahl weiterer Parteimitglieder wartete draußen. Der Tumult begann fast sofort. Als der Lehrer seine Rede hielt, in der er die Schüler ermutigt, in den Krieg zu ziehen, fingen ein paar Menschen im Publikum an zu johlen. Als die deutschen Truppen zum Rückzug vor den Franzosen gezwungen waren, wurden die Rufe deutlicher: „Deutsche Soldaten hatten Mut. Eine Schande, dass so ein beleidigender Film in Amerika gemacht worden ist!“ „Nieder mit der Hungerregierung, die einen solchen Film erlaubt!“⁶¹ Aufgrund der Unterbrechungen war der Filmvorführer gezwungen, den Film anzuhalten. Die Lichter gingen an und Goebbels hielt eine Ansprache, in welcher er behauptete, der Film sei ein Versuch, das Bild Deutschlands zu unterminieren. Seine Kameraden warteten das Ende seiner Ansprache ab und warfen dann Stinkbomben und entließen weiße Mäuse in die Menge. Alle eilten zu den Ausgängen und das Kino wurde unter Bewachung gestellt.⁶²



Polizeiaufgebot vor dem Mozartsaal in Berlin nach den Nazikrawallen gegen „Im Westen nichts Neues“.

In den darauffolgenden Tagen stießen die Aktionen der Nazis auf beträchtliche öffentliche Zustimmung. Alles schien sich wie von ihnen gewünscht zu entwickeln. Unmittelbar nach den Unruhen, am Samstag, dem 6. Dezember, wurde die Angelegenheit im Reichstag vorgetragen und ein Vertreter der Deutschnationalen Volkspartei ergriff in der Sache die Partei von Hitler. Am Sonntag wurde die Vorführung von *Im Westen nichts Neues* im Mozartsaal unter starkem Polizeischutz wieder aufgenommen und am Montag reagierten die Nazis darauf mit weiteren Demonstrationen. Am Dienstag sprachen sich sowohl der Reichsverband deutscher Lichtspieltheater-Besitzer als auch die wichtigste Studentenvereinigung der Berliner Universität gegen den Film aus. Am Mittwoch verhängte der Berliner Polizeipräsident Albert Grzesinski, ein Sozialdemokrat, ein Verbot

über alle Demonstrationen unter freiem Himmel und das wichtigste Presseorgan der Nazis reagierte darauf mit: „Grzesinskis Polizei schützt profitgierige amerikanische Filmjuden!“ Später am selben Tag sahen die Mitglieder des deutschen Kabinetts in den Räumlichkeiten der Filmprüfstelle *Im Westen nichts Neues*. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten Innen- wie Außenminister den Film gebilligt und nur der Reichswehrminister hatte dagegen Einwände erhoben.⁶³

Die Affäre erreichte ihren Höhepunkt am Donnerstag, dem 11. Dezember. Veranlasst durch die Aktionen der Nazis, reichten fünf Länder – Sachsen, Braunschweig, Thüringen, Württemberg und Bayern – Petitionen für ein Verbot des Films ein. Um 10 Uhr an diesem Tag trat die oberste Zensurbehörde des Landes, die Film-Oberprüfstelle, zusammen, um über dessen Gesicke zu entscheiden. 28 Personen waren anwesend, weit mehr, als je zuvor an einem dieser Treffen teilgenommen hatten oder dies jemals danach tun würden. Der Ausschuss bestand aus Dr. Ernst Seeger, dem als Leiter der Film-Oberprüfstelle ranghöchsten deutschen Zensurverantwortlichen; Otto Schubert, einem Vertreter der Filmindustrie; Dr. Paul Baecker, Herausgeber einer agrarisch-konservativen Zeitung; Professor Hinderer, einem Theologen; und Fräulein Reinhardt, einer Lehrerin und Schwester des verstorbenen Generals Walter Reinhardt. Ebenfalls anwesend waren Repräsentanten der fünf Landesregierungen, die Protest angemeldet hatten, und Delegierte aus Reichswehr- und Innenministerium sowie des Auswärtigen Amts. Der Anwalt von Universal Pictures, Dr. Frankfurter, wurde von einem General a.D. und zwei Filmregisseuren begleitet.⁶⁴

Alle drängten sich in den Vorführraum und den zweiten Tag in Folge wurde *Im Westen nichts Neues* gezeigt. Seeger fragte

sodann die Beschwerdeführer der Landesregierungen, warum sie gegen den Film seien. Jeder Repräsentant gab seine eigene Erklärung ab und Seeger zählte insgesamt drei verschiedene Einwände: Der Film schädige das Ansehen Deutschlands; er gefährde die öffentliche Ordnung; und, würde er zugelassen, so würde der Rest der Welt denken, Deutschland billige die sogar noch beleidigendere Version, die im Ausland gezeigt werde.⁶⁵ Diese Einwände waren sorgsam auf die deutsche Filmgesetzgebung zugeschnitten, welche Filme verbot, die „geeignet [sind], die öffentliche Ordnung und Sicherheit zu gefährden, das religiöse Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden“.⁶⁶

Seeger wandte sich dann an den Delegierten des Reichswehrministeriums, Kapitänleutnant von Baumbach, und bat ihn, den ersten Einwand zu kommentieren. Von Baumbach fing damit an, dass die verschiedenen Nationen im Gefolge des Kriegs hart daran gearbeitet hätten, freundschaftliche Beziehungen mit Deutschland aufzubauen. Es gebe jedoch einen Bereich, in dem der Geist von Locarno nicht wirkmächtig geworden sei: „auf dem Gebiete des Films!“ Die Amerikaner würden noch immer Filme drehen, die dem Ansehen Deutschlands schadeten. Von Baumbach führte einige Beispiele aus *Im Westen nichts Neues* an: Die deutschen Soldaten, so sagte er, würden ständig vor Furcht winzeln, ihre Gesichter seien stets verzerrt, sie würden wie wilde Tiere essen und trinken und ihre Lebensgeister würden nur erwachen, wenn sie ein paar Ratten totschlügen. Solch sorgsam kalkulierte Bilder mochten oberflächlich betrachtet akzeptabel sein, aber sie waren Deutschland abträglich, und wenn Carl

Laemmle von Universal Pictures diese Meinung nicht gefalle, solle ihm die folgende Frage vorgelegt werden: „Weshalb [lassen Sie] heute noch einen Kriegsfilm herstellen, der in Deutschland nicht in derselben Fassung laufen kann wie in der übrigen Welt?“⁶⁷

Dann meldete sich der Vertreter des Innenministeriums, Dr. Hoche, zu Wort: Der Film enthalte so viele Bilder von Tod und Zerstörung, dass er die deutschen Zuschauer gequält und niedergeschlagen zurücklasse. In ruhigeren Zeiten womöglich kein Problem, aber das Schicksal des Films lasse sich nicht im luftleeren Raum entscheiden. Die deutsche Bevölkerung mache offensichtlich gerade eine Phase tiefer psychischer Not und innerer Konflikte durch. Die wirtschaftliche Krise verschärfe sich und es gebe noch immer offene Kriegsschulden. Das Problem sei nicht, dass ein paar extremistische Gruppen künstlich Aufregung generierten, vielmehr rühre *Im Westen nichts Neues* an die tatsächlichen Ängste einer großen Anzahl von Menschen. Um die öffentliche Ordnung zu wahren, sollte der Film in Deutschland aus dem Verkehr gezogen werden.⁶⁸

Muß sich ein Volk von Selbstachtung das gefallen lassen??



Vier Jahre lang hielt Deutschland der Welt stand –

Eine Nazi-Karikatur, in der polnische, französische und tschechische Soldaten über den deutschen Rückzug in „Im Westen nichts Neues“ lachen.

All dies war mehr als ausreichend für Seeger. Er verspürte nicht den Wunsch, jeden einzelnen Einwand gegen den Film durchzugehen. Konnte er zeigen, dass der Film auch nur in einer Hinsicht gegen das Gesetz verstieß, konnten alle nach Hause gehen. Er leitete sein Urteil mit dem Hinweis darauf ein, dass *Im Westen nichts Neues* schädliche Stereotype über die Deutschen enthalte. Unteroffizier Himmelstoß' Niedertracht, die Jungen in den Dreck zu tunken, stehe für ungezügelte deutsche Aggression und vermittele dem Zuschauer den Eindruck, Deutschland sei für

den Ausbruch der Feindseligkeiten verantwortlich. Und während die französischen Soldaten ruhig und tapfer ihrem Tod entgegengingen, heulten und kreischten die Deutschen ständig vor Angst. Der Film biete also keine ehrliche Darstellung des Kriegs, sondern eine solche von deutscher Aggression und Niederlage. Natürlich habe die Öffentlichkeit missbilligend reagiert. Unabhängig von der jeweiligen politischen Ausrichtung beleidige der Film eine ganze Generation von Deutschen, die so fürchterlich im Krieg gelitten hatte. Seeger verbot den Film mit der Begründung, dass er das deutsche Ansehen schädige, und hielt fest, es bestehe keine Notwendigkeit, die Angelegenheit weiter zu vertiefen.^[69]

Und so wurde *Im Westen nichts Neues* sechs Tage nach den Berliner Protesten von den deutschen Leinwänden entfernt. „Unser der Sieg!“, proklamierte Goebbels' Zeitung.^[70] Die Nazis hatten den Filmkrieg offensichtlich gewonnen. Dies war kaum überraschend, denn die Mitglieder des Zensurausschusses waren alle zutiefst konservativ und die ganze Affäre war von Anfang bis Ende sorgfältig orchestriert worden. Der Anwalt von Universal Pictures, Dr. Frankfurter, hatte sogar angekündigt, er werde den Film in Deutschland ohnehin aus dem Verkehr ziehen. Seine Firma hatte sich mit den maßgeblichen Regierungsstellen beraten und beide Parteien waren zu einer Übereinkunft gelangt, an der sie unabhängig von der Entscheidung der Zensurbehörde festhalten wollten.^[71] Und doch geschah gegen Ende des Zensurtreffens etwas, das sogar noch weitreichendere Konsequenzen haben sollte als das Verbot des Films.

Dr. Frankfurter hatte immer angenommen, das Auswärtige Amt – der beste Verbündete der Studios in Deutschland – unterstütze den Film. Als jedoch die Reihe an dessen Vertreter, einen Mann

namens Johannes Sievers, kam, seinen Bericht abzugeben, fasste dieser seine Missbilligung in nur wenige Sätze: „Das Auswärtige Amt hat seine erste Stellungnahme, die aussenpolitische Bedenken gegen den Film verneinte, nur auf das ihm damals vorliegende Berichtsmaterial stützen können. Inzwischen hat es zahlreiche Nachrichten aus dem Auslande erhalten, die eine dem deutschen Ansehen abträgliche Wirkung des Films erkennen lassen. Es ist daher zu dem Ergebnis gekommen, der Film müsse als dem deutschen Ansehen abträglich angesehen werden. Das Auswärtige Amt befürwortet daher das Verbot des Films.“⁷²

Dr. Frankfurter war überrascht. Er hatte bis dahin kaum etwas gesagt, aber nun konnte er nicht mehr an sich halten. Er fragte den Legationsrat, worin die „Nachrichten aus dem Auslande“ bestünden und wann man diese erhalten habe.⁷³

„Es handelt sich um die Zeit zwischen der ersten Besichtigung des Bildstreifens und der heutigen“, antwortete Sievers. „Gemeint sind sowohl amtliche Berichte wie private Informationen, die im allgemeinen die dem deutschen Ansehen abträgliche Stimmung und Aufnahme des Bildstreifens charakterisieren.“

„Ich gehe wohl nicht fehl, wenn ich annehme, dass es sich um die ausländische Fassung des Bildstreifens handelt?“, fragte Dr. Frankfurter.

„Da die Berichte aus dem Ausland kommen, kann es sich nur um die dort gezeigte Fassung handeln. Es wird darin aber immer wieder ausdrücklich betont, dass es sich nicht um einzelne Punkte handelt, sondern um die Gesamtdarstellung und die Gesamttendenz.“

„Aus welchen Ländern stammen diese Berichte?“

„Da das Auswärtige Amt mit allen europäischen und aussereuropäischen Ländern in Verbindung steht, kann ich das im

einzelnen nicht belegen. Die Berichte sind hauptsächlich aus Amerika und England gekommen.“

Dr. Frankfurter wechselte das Thema. „In den Morgenblättern ist zum Ausdruck gebracht worden, dass der Reichsaussenminister sich den Bildstreifen in der heutigen Fassung angesehen hat“, sagte er.

„Das ist mir nicht bekannt“, antwortete Sievers.

„Hat die veränderte Stellungnahme des Auswärtigen Amtes zur Ursache, dass es Weisungen von einer leitenden Stelle bekommen hat?“

Seeger schritt ein. Die Frage war unzulässig, weil sie die internen Abläufe des Auswärtigen Amtes betraf.

Dr. Frankfurter versuchte es anders. „Wann hat die veränderte Stellungnahme des Auswärtigen Amtes eingesetzt?“, fragte er.

„Ich weigere mich, diese Frage zu beantworten.“

„Wollen oder können Sie mir keine Auskunft geben?“

„Beides.“

„Hat die veränderte Stellung des Auswärtigen Amtes nach der Vorführung des Bildstreifens in Berlin eingesetzt?“

„Nach der Prüfung in Berlin.“

Seeger unterbrach erneut. Er erklärte, er würde weitere Fragen in dieser Richtung nicht zulassen.

„Nur noch eine Frage“, sagte Dr. Frankfurter. „Ich vermisste in der Äusserung des Vertreters des Auswärtigen Amtes das, was wir erwartet haben, nämlich das Gutachten. Wenn eine derartige Stellungnahme geäußert wird, dann erwarte ich eine Begründung.“

Aber Sievers war nicht entgangen, dass Seeger auf seiner Seite war. „Ich habe nichts weiter zu äussern“, erwiderte er. Und damit war die Befragung beendet.

Wie sich herausstellte, war Sievers Zeugnis für den Fall nicht wirklich relevant. Ihm zufolge beruhten die Berichte aus dem Ausland auf ausländischen Versionen des Films, während sich das Gesetz vorrangig mit der in Deutschland gezeigten Version befasste. Dennoch hatte er ein schockierendes Eingeständnis gemacht: Der Skandal um *Im Westen nichts Neues* hatte die deutschen Konsulate und Botschaften auf der ganzen Welt dazu gebracht, die Auswirkungen des Films in ihren jeweiligen Ländern zu untersuchen. Anders gesagt mischte sich das Auswärtige Amt in ungebührlicher Weise ein: Es machte von seinen diplomatischen Privilegien Gebrauch, um festzustellen, ob der Film das Ansehen Deutschlands außerhalb der deutschen Grenzen beschädigte. Dies war eine unerhörte Entwicklung, die eine ganze Reihe von Ereignissen in Gang setzte.

Zurück in Hollywood, war der Präsident von Universal Pictures, Carl Laemmle, zutiefst bekümmert über die Kontroverse. Er war in Deutschland geboren und wollte, dass sein Film dort gezeigt würde. Einem Vertreter zufolge war seine Firma „eines großartigen potenziellen Geschäfts verlustig gegangen, denn der Film wäre ein enormer finanzieller Erfolg in Deutschland gewesen, hätte er ungehindert laufen können“.^[74] Laemmle beschloss schon bald, ein Telegramm an William Randolph Hearst, Chef eines riesigen US-amerikanischen Medienimperiums, zu senden. „Wäre äußerst dankbar für Ihre Hilfe zur Unterstützung meines Films ‚Im Westen nichts Neues‘, der jetzt in Deutschland von der Hitlerpartei bedroht ist“, schrieb er. „Falls Sie das Gefühl haben, dies guten Gewissens tun zu können, wäre ein Kommentar in der Hearst-Presse, der Ihre Signatur trägt, eine unschätzbare Hilfe.“^[75]

Hearst erkannte eine gute Geschichte, wenn er eine vor sich

hatte. Am Freitag, den 12. Dezember, dem Tag, nachdem *Im Westen nichts Neues* in Deutschland verboten worden war, brachte er ein Editorial heraus, das auf der Titelseite all seiner Zeitungen erschien. Er legte Wert darauf, *Im Westen nichts Neues* als pazifistischen Film zu verteidigen. Aber er ließ es nicht dabei bewenden, sondern suchte seine eigene Agenda voranzutreiben. Seit Jahren war er wegen der unfairen Bedingungen des Versailler Vertrags gegen Frankreich ausfällig geworden. Nun verkündete er, Deutschland solle ungeachtet des Vertrags für den Frieden kämpfen. „Frankreich wird natürlich auch sein letztes Pfund Fleisch sehen wollen. Frankreich wird sich extrem selbstsüchtig verhalten. Es liegt in seiner Natur“, schrieb er. Dennoch sollte „Deutschland ... nicht zulassen, dass es in einen Krieg gezwungen wird, weder von denjenigen außerhalb seiner Grenzen, die ihm feindlich gesonnen sind, noch von denjenigen im Inneren, die es gut meinen, aber nicht genügend nachdenken“.^[76]

Freilich half das Editorial nichts. *Im Westen nichts Neues* konnte in Deutschland noch immer nicht aufgeführt werden. Laemmle sah sich gezwungen, andere Maßnahmen zu ergreifen. Im Juni 1931 legte seine Firma den Film den deutschen Zensurbehörden erneut vor und seine Vorführung vor Kriegsveteranen und Weltfriedensorganisationen wurde genehmigt.^[77] Dann, im August, wartete er mit einer neuen, stark redigierten Version auf, von der er überzeugt war, dass das Auswärtige Amt daran keinen Anstoß nehmen würde. Er unternahm eine Europareise, um sie zu bewerben, und schickte eine Kopie nach Berlin. Das Auswärtige Amt stimmte bald zu, eine generelle Freigabe in Deutschland zu unterstützen, unter einer Bedingung: Laemmle hatte die Niederlassungen von Universal

Pictures überall sonst auf der Welt anzuweisen, alle Ausgaben des Films in derselben Weise zu kürzen. Am 28. August informierte Laemmle seine Mitarbeiter in Berlin, er sei bereit, die Forderung zu erfüllen. Seine Mitarbeiter schrieben sodann an das Auswärtige Amt: „Wir geben der Erwartung Ausdruck, daß durch dieses Entgegenkommen der Boden für eine reibungslose Freigabe des genannten Films zur uneingeschränkten öffentlichen Vorführung in Deutschland geebnet worden ist ...“⁷⁸

Die Genehmigung schritt ohne Komplikationen voran und im September kam der Film zum zweiten Mal auf die deutschen Leinwände.⁷⁹ Anfang November ging Laemmle nach Berlin und war erfreut, feststellen zu können, dass der Film „gut lief“.⁸⁰ Seine Gesandte im Ausland standen auf einem anderen Blatt. Das Auswärtige Amt wollte sicherstellen, dass Universal Pictures sich an seinen Teil der Abmachung hielt, also unterrichtete es alle deutschen Konsulate und Botschaften über die acht Kürzungen, in die Laemmle eingewilligt hatte. Manche der Streichungen waren relativ geringfügig: So sollte nun z.B. nur noch einmal gezeigt werden, wie die Rekruten in den Schlamm getunkt werden. Andere Eingriffe waren substanzieller, insbesondere diejenigen mit den Ziffern vier bis sieben:



Carl Laemmle, Gründer und Präsident von Universal Pictures.

4. Bei der Unterhaltung der Soldaten über Ursachen und Entstehung des Krieges die Bemerkung, dass jeder Kaiser seinen Krieg haben müsste.
5. Die Ansprache Paul Bäumers an seine Klassenkameraden am Ende des Films: „Es ist schmutzig und widerwärtig für sein Vaterland zu sterben!“
6. Die gesamte Rahmenhandlung zu dieser Szene. Die Schulklasse und der Professor Kantorek treten in der zweiten Hälfte des Films nicht mehr in Erscheinung
7. Zusammenkunft Paul Bäumers mit dem Stammtisch der älteren Heimkrieger während seines Urlaubs.

Nachdem die Änderungen umrissen waren, die vorzunehmen Carl Laemmle zugestimmt hatte, forderte das Auswärtige Amt, es solle ein Vertreter eines jeden deutschen Konsulats bzw. jeder deutschen Botschaft sich den Film ansehen und melden, falls etwas nicht stimmte.^[81]

Die erste Person, die auf ein Problem stieß, war ein Angestellter der deutschen Botschaft in Paris. Mitte November sah dieser *Im Westen nichts Neues* in einem Kino an der Avenue de la Grande Armée und bemerkte, dass sowohl die beleidigenden Bemerkungen über den Kaiser als auch die zweite Klassenzimmer-Szene verblieben waren.^[82] Das Auswärtige Amt beschwerte sich daraufhin bei Universal Pictures und den Angestellten des Unternehmens war der Vorfall „ausserordentlich peinlich“: „Wir bitten Sie höfl. – auch zugleich im Namen unseres Präsidenten, Herrn Carl Laemmle, – die Versicherung entgegen zu nehmen, dass dieses bisher unaufgeklärte Versehen einen Einzelfall darstellt, der sich keinesfalls wiederholen wird.“^[83]

Dies stellte sich als Wunschdenken heraus, denn im Laufe des nächsten Monats sahen sich Konsulatsmitarbeiter in England und den USA die offensive Version von *Im Westen nichts Neues* in ihren jeweiligen Regionen an und informierten umgehend den deutschen Konsul in Los Angeles, Dr. Gustav Struve.^[84] Dr. Struve schrieb dann an seinen ersten Ansprechpartner in Los Angeles – nicht Universal Pictures, sondern die Organisation, welche die wichtigsten Hollywoodstudios repräsentierte, die Motion Picture Producers and Distributors Association of America (MPPDA). Diese Organisation, auch als Hays Office bekannt, war keine Regierungsstelle, sondern ein privater Zusammenschluss, der 1922 ins Leben gerufen worden war, um dem Ruf nach staatlicher Zensur etwas entgegenzusetzen zu haben. Ihr Präsident, Will

Hays, war ein ehemaliger Postminister, und die Auslandsangelegenheiten leitete ein hitziger Mann namens Frederick Herron.

Dr. Struves Brief an das Hays Office liest sich wie folgt: „Ich lege hiermit eine Liste von Szenen bei, die aus dem Film ‚Im Westen nichts Neues‘ entfernt werden sollten, entsprechend der Übereinkunft zwischen der Universal Pictures Corporation und der deutschen Regierung vom letzten Sommer, infolge derer der oben genannte Film in Deutschland zugelassen wurde. Die Szenen, welche Berichten von dort zufolge bei den Vorführungen in London und in San Francisco nicht ausgelassen wurden, sind die Folgenden: # 3, 5, 6 und 7.“⁸⁵ Dieser Brief wurde sofort an Frederick Herron weitergeleitet, der sich mit allen derartigen Angelegenheiten zu befassen hatte. Aber Herron hatte keine Ahnung, wovon Dr. Struve sprach. Er ging seine gesamte Korrespondenz durch und fand keinen Hinweis auf die acht Szenen, die hätten gestrichen werden sollen. „Die einzigen Aufzeichnungen in Hinblick auf etwaige zu beanstandende Szenen, die wir haben“, schrieb er, „beziehen sich auf die Schulszene, in welcher der Lehrer seine Klasse drängt, in den Krieg zu ziehen, die Wirtshauspolitikerszene, in der sie diskutieren, wie der Krieg zu führen sei, und den mehr oder minder harten Drill der Rekruten durch den Unteroffizier. Nichts davon halte ich für einen legitimen Einwand und dahingehend habe ich mich seinerzeit auch geäußert. ... Ich bin denn doch neugierig zu erfahren, wogegen genau sich Dr. Struve an diesem Film zum gegenwärtigen Zeitpunkt verwahrt. Sie könnten ihm gegenüber beiläufig einen Kommentar fallenlassen, dass wir vielleicht etwas besser miteinander auskämen, wenn die Angehörigen der deutschen Regierung in Berlin ihre Versprechen

gegenüber unseren Repräsentanten und gegenüber den Vertretern dieses Büros halten würden, statt diese zu brechen, wie dies in der Vergangenheit bereits viele Male der Fall war.“⁸⁶

Herron war offenbar verärgert, aber seine Verstimmung richtete sich an die falsche Adresse, denn Dr. Struve lag diesmal ganz richtig: Universal Pictures hatte zugestimmt, die acht geforderten Kürzungen vorzunehmen. Das eigentliche Problem bestand darin, dass Carl Laemmle das Hays Office übergangen hatte, schon als er den Deal abschloss. Hätte er sich mit Herron abgestimmt, wäre ihm mitgeteilt worden, dass *Im Westen nichts Neues* in der Originalfassung unbedenklich sei und er den Film unter gar keinen Umständen im Ausland kürzen solle, nur um seine Freigabe in Deutschland sicherzustellen. Aber während Herron sich wünschte, dass Universal Pictures den Deutschen Paroli bot, wollte Laemmle seinen Film verkaufen, und wenn das bedeutete, dass er die Szenen herausschneiden musste, gegen die das Auswärtige Amt Einwände hatte, dann mussten die Szenen eben herausgeschnitten werden.

Laemmle hatte offenbar einen schrecklichen Fehler begangen. Im Laufe der nächsten paar Monate beobachtete er den Aufstieg Hitlers und seine Nervosität in Hinblick auf die Situation in Deutschland wuchs. Im Januar 1932 war er so alarmiert, dass er wieder an Hearst schrieb, diesmal in einer wesentlich wichtigeren Angelegenheit, als es das Schicksal seines Films war. „Ich wende mich an Sie in einer Angelegenheit, von der ich fest überzeugt bin, dass sie nicht nur für mein eigenes Geschlecht, sondern auch für Millionen von Nicht-Juden auf der ganzen Welt von größter Bedeutung ist“, schrieb er.

Als Einzelperson bin ich nun schon geraume Zeit in Sorge um

meine eigenen Familienangehörigen in Deutschland, und zwar in einem Grade, dass ich bereits die Mittel bereitgestellt habe, um sie in die Lage zu versetzen, das Land kurzfristig zu verlassen, und um ihren anschließenden Unterhalt sicherzustellen. Daher gilt meine gegenwärtige Sorge nicht so sehr denjenigen, die mir persönlich nahestehen, als vielmehr den weniger vom Glück begünstigten Angehörigen meines Geschlechts, die unweigerlich unerbittlichem Rassenhass ausgeliefert wären.

Es mag sein, dass ich falsch liege, und ich bete zu Gott, dass es so ist, aber ich bin beinahe sicher, dass Hitlers Machtergreifung aufgrund seiner eindeutig militanten Haltung gegenüber den Juden ein Signal für einen allgemeinen physischen Angriff auf viele Tausende wehrloser jüdischer Männer, Frauen und Kinder in Deutschland und vielleicht auch in Mitteleuropa wäre, wenn nicht bald etwas unternommen wird, um in den Augen der Außenwelt unmissverständlich Hitlers persönliche Verantwortung nachzuweisen.⁸⁷

Diesmal schrieb Hearst kein Editorial. Er schickte nicht einmal eine Antwort. Er hatte eine Faszination für Hitler entwickelt und war noch nicht gewillt, Stellung zu beziehen. Indessen half Laemmle weiterhin Juden, Deutschland zu verlassen. Er verbrachte viel Zeit damit, amerikanische Immigrationsbeamte davon zu überzeugen, dass er für den Unterhalt einzelner Juden aufkommen könne, und als die US-Regierung seine Ansuchen abzulehnen begann, trat er an andere potenzielle Wohltäter heran. Bis zu seinem Tod hatte er dazu beigetragen, mindestens 300 Menschen aus Deutschland herauszubringen.⁸⁸

Und doch befolgten genau in dem Augenblick, als Carl Laemmle seinen Rettungskreuzzug begann, seine Angestellten bei

Universal Pictures die Anweisungen der deutschen Regierung. In den ersten paar Monaten des Jahres 1932 entdeckte das Auswärtige Amt, dass es Probleme mit Versionen von *Im Westen nichts Neues* gab, die in San Salvador und Spanien liefen. Die Firma entschuldigte sich mit der Versicherung, man werde sich, wie verlangt, um die Angelegenheit kümmern.⁸⁹ Danach gab es nur noch vereinzelt Beschwerden. Universal Pictures hatte rund um den Globus die geforderten Eingriffe vorgenommen.

Die Aktionen der Nazis gegen *Im Westen nichts Neues* setzen eine Kette von Ereignissen in Gang, die sich über eine Dekade erstreckten. Nicht nur Universal Pictures, sondern alle Hollywoodstudios fingen an, der deutschen Regierung weitreichende Zugeständnisse zu machen, und als Hitler im Januar 1933 an die Macht kam, verhandelten die Studios direkt mit seinen Vertretern. Will man die Ergebnisse dieser Unterhandlungen verstehen – die tiefen Spuren, die Hitler in der amerikanischen Kultur hinterlassen hat –, so muss man sich der Situation in Hollywood zuwenden. Zuvor jedoch gilt es noch einen letzten Aspekt von Hitlers Filmobsession zu betrachten.

Hitler hatte einen ungewöhnlichen Zugang zu Filmen. Erstens konsumierte er sie; tatsächlich sah er so viele an, dass seine Adjutanten schon besorgt waren, er könnte damit die gesamten Bestände des Propagandaministeriums erschöpfen. Zweitens lancierte er drastische Maßnahmen gegen einen Einzelfilm, der allem zuwiderlief, wofür er stand. Hier tut sich ein eigenartiges Missverhältnis auf, über welches nachzudenken sich lohnt. Selbst wenn Hitler bei einer seiner nächtlichen Vorführungen ein Film stark missfiel, löste das bei ihm normalerweise keine große Besorgnis aus. Wenn es hoch kam, beschwerte er sich über einen

Schauspieler, den er nicht mochte (meist Gustaf Gründgens), oder er forderte eine Kopie des neuesten Imperio-Argentina-Films auf Spanisch an, weil nach seinem Dafürhalten die synchronisierte deutsche Fassung dieser Schauspielerin nicht gerecht wurde.^[90] Im Falle von *Im Westen nichts Neues* dagegen provozierte er einen Aufschrei, der um die Welt gehen sollte.

Warum Hitler einem einzelnen Film solch unverhältnismäßige Aufmerksamkeit schenkte, ist einem Satz aus seinem Kapitel über Kriegspropaganda in *Mein Kampf* zu entnehmen. „Schicksalsfragen von der Bedeutung des Existenzkampfes eines Volkes heben jede Verpflichtung zur Schönheit auf.“^[91] Das war ganz Hitler: Obwohl er jeden Abend Filme ansah, obwohl seine Faszination für diese Filme auf einer tieferen Verbindung zu seinen eigenen Erfahrungen als Redner beruhte, kam er bei der Mehrzahl davon nicht auf die Idee, sie könnten irgendetwas mit Propaganda zu tun haben. Er genoss die Vorführungen solange wie möglich, aber wenn ihm ein Film unterkam, der die Existenz der deutschen Nation bedrohte – ein Film wie *Im Westen nichts Neues* –, dann befand er sich im Kriegszustand.

Im Zentrum von Hitlers Filmverständnis stand also eine strikte Unterscheidung zwischen Kunst und Propaganda, ein Glaube, dass diese beiden Dinge miteinander absolut nichts zu tun hatten.^[92] Er wandte diese Unterscheidung auf jeden Aspekt dessen an, was seine Partei den Filmkrieg nannte. Bei seinen Begegnungen mit amerikanischen Filmen nahm er nur diejenigen aufs Korn, die er für wirklich gefährlich hielt – eine Strategie, die im weiteren Verlauf des Jahrzehnts noch verheerende Folgen haben sollte. Und was deutsche Filme anging, tat er etwas Bemerkenswertes: Er wurde selbst zum Filmproduzenten.

Kurz nachdem er an die Macht gekommen war, beauftragte

Hitler die Regisseurin Leni Riefenstahl damit, den Nürnberger Reichsparteitag von 1934 aufzunehmen. Das Ergebnis war *Triumph des Willens*, der bekannteste Nazi-Propagandafilm. Natürlich war Hitler der Star. Er hielt eine Reihe von Reden vor seinen Anhängern und in seiner ersten vollständig wiedergegebenen Rede sagte er: „In diesem Augenblick sehen euch nicht die Augen der Hunderttausende in Nürnberg, sondern in dem Augenblick sieht euch zum ersten Mal Deutschland!“ Es war klar, was er damit sagen wollte: Dank der neuen Filmtechnologie konnten seine Ansprachen an die treuen Mitglieder seiner Partei nun von jedem in Deutschland mitverfolgt werden.⁹³

Die Bemerkung fängt das Wesen von *Triumph des Willens* ein: Dies war ein Film über die Filmobsession eines Redners. Er gab Hitler die Gelegenheit, mit seinen rednerischen Fähigkeiten zu prahlen und, wie das Ende des Films deutlich werden ließ, den Schaden, welchen die Figur des Redners durch *Im Westen nichts Neues* genommen hatte, zu korrigieren.

In einer Hinsicht hatte er damit Erfolg. Er zeigte auf jeden Fall, mit welchem Geschick er die Aufmerksamkeit seines Publikums zu fesseln vermochte. All seine Techniken traten deutlich zutage. Und so begann er seine Schlussrede: Er sprach zögernd, nervös, als denke er, er würde gleich versagen. Ein paar unbehagliche Momente lang machte er den Eindruck, als habe er überhaupt nichts zu sagen. Er starrte auf das Podium, dann zurück zum Publikum, und schließlich fing er an, etwas in der Art zu murmeln, dass die Feierlichkeiten sich dem Ende näherten. Seine Stimme verriet keinerlei Gefühlsregung, sein Körper blieb unbeweglich. Natürlich war er sich des Begeisterungssturms bewusst, der gleich losbrechen würde. Aber er wollte sein Publikum zuerst ein

wenig beunruhigen. Er machte Gebrauch von einem Kunstgriff, den er in *Mein Kampf* beschrieben hatte - die Zweifel seines Publikums einen nach dem anderen durchzugehen, um sie in ihr Gegenteil zu verwandeln -, nur dass in diesem Fall die Zweifel seine Fähigkeit betrafen, die Rede zu Ende zu führen. Es war eine raffinierte Art, seine Zuhörer in seinen Auftritt einzubeziehen und ihnen so das Gefühl zu vermitteln, sie würden diese Reise gemeinsam mit ihm zurücklegen.

Dann folgte seine nächste Technik: Er modulierte seine Stimme und seine Körperbewegungen, um seine Argumente zu unterstreichen. Er steigerte die Erwartungen seines Publikums, indem er ausführte, dass einst seine Feinde aus anderen politischen Parteien die NSDAP von ihren unbedeutenderen Elementen zu säubern pflegten. Dann, nachdem er seinem Publikum Zeit gegeben hatte, diese Aussage zu verdauen, schrie er, ebendiese Pflicht komme jetzt der NSDAP selbst zu. „Heute müssen wir selbst Musterung halten und abstoßen, was sich als schlecht erwiesen hat, und deshalb“ - dabei schüttelte er plötzlich den Kopf und bedeutete mit der Hand seine Missbilligung - „*innerlich nicht zu uns gehört.*“

Wenn Hitler sprach, kultivierte er eine sehr eigene Beziehung zu seinen Zuhörern: Er erwies ihnen keinerlei Respekt. Er stand vor ihnen mit einem wie auf dem Gesicht eingefrorenen Stirnrunzeln und weigerte sich, ihrer Erregung Rechnung zu tragen. Seinen Ausdruck änderte er nur, wo dies seiner eigenen Argumentation diene. „Einst haben unsere Gegner dafür gesorgt, dass ... die Bewegung ausgekämmt wurde“, sagte er mit einem Lächeln, um anzudeuten, dass seine Feinde ihm keine Sorge mehr bereiteten. Dann nahm er wieder seine normale Pose ein, und als seine Zuhörer applaudierten, sah er gleichgültig auf sie.

Manchmal benahm er sich, als würde ihn ihr Beifall nur unterbrechen, und hielt seine Hände Einhalt gebietend in die Höhe. Dann wieder – vor allem gegen Ende, wenn er wusste, dass bald der tumulthafteste Applaus einsetzen würde – wandte er sich ab, als wolle er sagen, er habe diesen überhaupt nicht nötig.

Dies waren im Wesentlichen die Techniken, die Hitler anwandte, und er bat Leni Riefenstahl, sie für alle Welt aufzuzeichnen. Aber Riefenstahl tat mehr als das: Sie brachte eine Reihe eigener Techniken zur Anwendung, um den Effekt zu verstärken. Sie alternierte Naheinstellungen von Hitler mit dramatischen Totalaufnahmen der Menge, um seine Macht über diese zu betonen. Sie legte Wert darauf, den intensiven letzten Augenblicken seiner Sätze einen Schnitt hin zur Menge folgen zu lassen, die frenetisch reagierte. Und sie legte Musik über seine alltäglichen Gespräche, so dass seine Worte nur während seiner Reden vernehmbar waren.⁹⁴ Mit alledem strebte sie denselben Effekt an: Hitler kultivierte eine mystische Macht über die Massen und sie suchte die ihn umgebende geheimnisvolle Aura sogar noch stärker hervortreten zu lassen.

Zwei Jahre später tat sie das Gegenteil. Sie filmte die Olympischen Spiele von 1936 in Berlin und Hitler war bei einem Großteil der Ereignisse zugegen. Sie porträtierte Hitler in dem so entstandenen Film als gewöhnlichen Zuschauer. Sogar einige seiner üblichen Reaktionen fing sie ein. Als einem deutschen Teilnehmer ein siegreicher Hammerwurf gelingt, zeigt sie ein „gut“: Hitler, wie er applaudiert und vor Freude strahlt. Als einer der deutschen Athleten den Stab im Staffellauf fallen lässt, zeigt sie ein „schlecht“: Hitler, wie er sich mit der Hand aufs Knie schlägt und ein paar ärgerliche Worte murmelt. Die einzige Reaktion, die sie nicht zeigt, ist ein „abgebrochen“.⁹⁵

Aber in *Triumph des Willens* hatte Riefenstahl eine ehrgeizigere Agenda. Sie wollte die Ehre der deutschen Nation wiederherstellen, indem sie auf den Film antwortete, der vier Jahre zuvor so viele Probleme verursacht hatte: *Im Westen nichts Neues*. Die Schlusseinstellungen beider Filme verraten die Verbindung: *Im Westen nichts Neues* endet mit deutschen Soldaten, die stumm auf ihre Gräber zumarschieren, *Triumph des Willens* mit Nazis, die unaufhaltsam auf die Kamera zumarschieren. Und doch entsprach der amerikanische Film in einer entscheidenden Hinsicht sogar noch genauer Hitlers Argumenten als der deutsche Film. Hitler hatte immer gesagt, das Ziel des gesprochenen Wortes sei es, ein Publikum von Zweiflern in eines von unbeirrbar Gläubigen zu verwandeln. Und während genau dies in der Eingangsszene von *Im Westen nichts Neues* geschieht, sind die Menschenmengen in *Triumph des Willens* bereits bekehrt, bevor der Film gedreht wird. In einer Rede geht Hitler auf die Zweifel der SA ein, aber er wusste von vornherein, dass sie seine Autorität nie in Frage stellen würde.⁹⁶ Bei einer anderen Rede sieht er seinen Zuhörern zu, wie sie sich von ihren Sitzen erheben, um ihre Unterstützung zu bekunden, aber sie waren alle bereits überzeugte Nazis. Trotz der schieren Extravaganz von *Triumph des Willens* zeigte der Film die Macht des gesprochenen Wortes nicht wirklich. Wenn er etwas enthüllte, dann vor allem die Grenzen von Hitlers Vorstellungsgabe. Er hätte jeden beliebigen Film machen können, und doch bat er lediglich jemanden darum, seine eigenen Reden aufzuzeichnen.⁹⁷



„Gut“: Hitler freut sich über den siegreichen Hammerwurf eines deutschen Athleten bei den Berliner Olympischen Spielen von 1936. Standbild aus „Olympia“ (1938) von Leni Riefenstahl.

Aber es gab eine Art von Film, welche dem perfekt entsprach, was Hitler zu Gebote stand: die Wochenschau. Hier bot sich ihm eine Gelegenheit, seine rednerischen Fähigkeiten mit einer Art von Film zu verknüpfen, der von Kunst unbelastet war. In *Mein Kampf* hatte er davon geträumt, mit der Propaganda betraut zu werden; in den späten 1930er Jahren hatte er diese Chance. Beginnend mit den ersten Zeichen deutscher Aggression (die zu registrieren ihm nicht schwerfiel, waren sie doch seine eigenen) überwachte er persönlich die nationalen Propagandaanstrengungen.⁹⁸

Seine ersten bekannten Interventionen im Wochenschau-Geschäft fanden im Juni 1938 statt, mitten in den Kriegsvorbereitungen für eine vollständige Zerschlagung der Tschechoslowakei. Eines Abends sah er eine der vom

Propagandaministerium geplanten Wochenschauen und reagierte recht heftig darauf. Zunächst erhob er Einwände gegen die Darstellung der regulären Nachrichten: „Ich wünsche nicht, dass bei Veranstaltungen nur Aufnahmen von meiner Person gemacht werden. Die Veranstaltungen müssen in ihren Einzelheiten besser erfasst werden. Die Wochenschau muss über die Entstehung der neuen Bauten, technischer Werke, sportlicher Veranstaltungen mehr bringen. Der Bau der neuen Kongresshalle in Nürnberg ist z.B. noch nicht *einmal* erschienen.“ Dann wandte er sich der Situation in der Tschechoslowakei zu: „Die Wochenschau muss politisch witziger gestaltet werden, so z.B. jetzt Aufnahmen über die nervösen Vorbereitungen der Tschechoslowaken bringen. Zum Schluss muss dann eine Grossaufnahme des deutschen Soldaten zu sehen sein. Es darf keine Woche vergehen, in der nicht Aufnahmen der Marine, des Heeres und der Luftwaffe erscheinen. Die Jugend ist in erster Linie an solchen Dingen interessiert.“⁹⁹

Hitler hatte einige unverrückbare Vorstellungen davon, wie er seine Wochenschauen gemacht haben wollte. Abgesehen von seinen Regeln in Bezug auf den Inhalt (weniger Bilder seiner Person, mehr Bilder der Armee), glaubte er, dass die verschiedenen Einstellungen effektiver, fesselnder angeordnet werden mussten. Und aus jahrelanger Erfahrung im Halten von Reden wusste er genau, was zu tun war. Ebenso wie er seine Reden immer zu einem zwingenden Abschluss brachte, legte er großen Wert darauf, dass seine Wochenschauen mit einem machtvollen Ausklang endeten. Ihm war auch bewusst, dass, während der Trick bei der Redekunst in Tonfall und Gestik bestand, er hier in der Aufbereitung lag. Er empfahl daher, dass diese Wochenschau mit der Furcht des Feindes beginnen und dann ein Schnitt hin zu einem monolithischen Bild deutscher

Stärke erfolgen sollte.

Hitler überwachte die Propagandabemühungen weiter, als die tatsächlichen Feindseligkeiten ausbrachen. Zumindest während des ersten Kriegsjahres nahm er an Wochenschauen Änderungen vor, bevor sie in Umlauf kamen. Seine Fähigkeiten als Redner kamen ihm hier besonders zupass, denn er editierte die Kommentare, welche die Bilder begleiteten. Aber seine Änderungen waren kaum einmal überraschend. Nach wie vor korrigierte er die Tendenz des Propagandaministeriums zur Prahlerei, die sich geltend machte, sobald er auf dem Bildschirm erschien. Er nahm einen Stift und tilgte alle Bezugnahmen auf sein militärisches Genie, so dass nur noch die allerknappsten Feststellungen verblieben, etwa: „Der Führer mit seinen Generälen im Hauptquartier“. Er las den nächsten Satz: „Links neben dem Führer Generalmajor Jodl, rechts Generaloberst von Brauchitsch.“ Er bemerkte, dass es einen Fehler gab, und änderte die Reihenfolge.¹⁰⁰

Manchmal tendierte das Propagandaministerium für seinen Geschmack auch übermäßig dazu, zu viele Details, oder aber die falsche Art von Details, über Armeemanöver preiszugeben. Eine Wochenschau über die Invasion von Narvik etwa zeigte unausgebildete deutsche Fallschirmjäger bei ihrem Triumph über stark konzentrierte britische Streitkräfte. Er stellte sicher, dass der Satz über diese Untrainiertheit verschwand.¹⁰¹ Indem er alles herausschnitt, was geeignet schien, die Schlussfolgerung von einem unausweichlichen deutschen Sieg zu unterminieren, gelang es ihm immer wieder, die Wirkung zu maximieren. Und wie üblich kamen seine wichtigsten editorischen Eingriffe am Ende. Eine Wochenschau über den Sieg über Frankreich ließ er mit Aufnahmen der deutschen Armee in Paris enden und strich die

Zeilen über künftige Kämpfe.¹⁰² In einer Wochenschau über eine englische Niederlage bei Trondheim löschte er die Zeile „Der Generalangriff auf England steht unmittelbar bevor“ und schloss schlicht mit dem Sieg.¹⁰³

Nur selten verstieß Hitler gegen seine üblichen Regeln. Eine Wochenschau über den erfolgreichen Durchmarsch der deutschen Armee durch Belgien beispielsweise enthielt ein kurzes Segment, in dem es um Kriegsgefangene geht. Der Sprecher nennt zuerst die Namen der auf der Leinwand zu sehenden gefangengenommenen Generäle. Dann kommen die gewöhnlichen Gefangenen: „Belgier, Franzosen, Neger, Inder, Weisse, Schwarze, Braune und Gelbe ... ein buntes Durcheinander“. Schließlich macht sich der Erzähler in einer Rede, die wahrscheinlich ganz nach Hitlers Geschmack war, über Frankreichs Schutzversprechen lustig: „Belgier – die französische Armee kommt Euch zu Hilfe!“ All dies verblieb so in der endgültigen Version, aber Hitler fügte einen neuen Schluss hinzu: „Diese Horden sollten wieder, wie 1918 am Rhein, dieses Mal in ganz Deutschland im Namen westlicher Kultur und Zivilisation auf das deutsche Volk losgelassen werden.“¹⁰⁴

Und so ging in gewisser Weise Hitlers Traum davon, die nationalen Propagandaanstrengungen zu überwachen, in Erfüllung. Er editierte deutsche Wochenschauen und ging dabei methodisch und sogar fachkundig vor. Zweifelsohne war er sehr stolz auf diesen Teil seines Beitrags zum Filmkrieg. Sein ganz großer Sieg jedoch sollte auf der anderen Seite des Erdballs stattfinden.

ZWEI

Auftritt: Hollywood

Langer Arm Hitlers reicht bis zu den Hollywoodstudios¹

Hitlers Beziehungen mit Hollywood nahmen einen äußerst turbulenten Anfang. Am 5. Dezember 1930 zettelte eine Gruppe von Nazis in Berlin einen Krawall gegen *Im Westen nichts Neues* von Universal Pictures an und eine Woche später wurde der Film in Deutschland verboten. Die Aktionen der Nazis waren entscheidend dabei, eine völlig neue Art von Arrangement mit den Hollywoodstudios zu initiieren, von dem Hitler als Reichskanzler gewaltig profitieren sollte. Bevor wir uns jedoch seinem Umgang mit den Studios zuwenden, ist es notwendig, ein kleines Stück zurückzugehen, zu einem anderen Ereignis, das in wesentlich lautloserer Weise zu dem Wandel beitrug.

Gerade einmal zwei Wochen vor den Protesten der Nazis gegen *Im Westen nichts Neues* sah ein deutscher Regisseur namens E.A. Dupont einen anderen amerikanischen Film über den 1. Weltkrieg: *Hell's Angels*. Dupont hatte wenig gemein mit den Nazis: Er war Jude und sein letzter eigener Film war von den deutschen Nationalisten dafür kritisiert worden, dass er die Schönheit eines jungen jüdischen Mädchens porträtiert hatte. Als

er jedoch *Hell's Angels* in einer Londoner Spielstätte sah, war er derart entsetzt, dass er in einer populären deutschen Zeitung eine vernichtende Rezension veröffentlichte.^[2]

Er räumte ein, dass der Film in technischer Hinsicht herausragend war. Ein amerikanischer Millionär namens Howard Hughes hatte unerhört viel Zeit und Geld darauf verwendet und das Resultat sprach für sich. Die Flugszenen, insbesondere die Bilder eines britischen Piloten, wie er frontal in einen deutschen Zeppelin hineinfliegt, waren überwältigend und überzeugend. Als Dupont zusah, wie der deutsche Zeppelin zu Boden stürzte, konnte nicht einmal er sagen, „wo Wahrheit und Dichtung sich trennen“.^[3]

Hell's Angels, so Dupont, war einer der größten, teuersten, interessantesten, erfolgreichsten Filme schlechthin, aber er war auch einer der Deutschland am feindlichsten gesinnten Filme. Während des 1. Weltkriegs, führte er aus, hatte ein Hollywood-Schauspieler namens Erich von Stroheim Berühmtheit erlangt, indem er das Stereotyp vom bösen deutschen Offizier schuf. In einem Film nach dem anderen hatte von Stroheim in einer überzogenen Art und Weise geflucht und gebrüllt, während er allerlei Grausamkeiten beging. Die deutschen Charaktere in *Hell's Angels*, so Dupont, seien wie Stroheims illegitime Kinder. Sobald sie ihre Zeilen auf Deutsch sprachen, taten sie dies in einer provokativ entstellten Sprache, was sich leicht hätte vermeiden lassen. In seiner gegenwärtigen Form zeige der Film „viel Können, viele Millionen – keinen Takt, kein Gewissen“.^[4]

Duponts Rezension erfuhr in der britischen Presse beträchtliche Aufmerksamkeit. „Wogegen Dupont Einwände erhebt“, berichtete eine Zeitung, „ist die Tatsache, dass jeder Deutsche die Karikatur eines militärischen Typus ist, und dass, wann immer Deutsch

gesprochen wird, es eine Mischung aus gebrochenem Deutsch und Englisch ist. Er argumentiert, dass bei einem so kostspieligen Film für die deutschen Rollen echte Deutsche hätten engagiert werden sollen, da die technische Genauigkeit so überzeugend ist, dass ein durchschnittliches Publikum in dem Glauben zurückbleiben wird, auch alles Übrige an ‚Hell’s Angels‘ sei wahrheitsgetreu.“⁵ In den Tagen nach Veröffentlichung der Rezension nahmen mehrere hochrangige Beamte im deutschen Auswärtigen Amt von Duponts Argument Notiz.⁶ Es gab Gerüchte, das Auswärtige Amt könnte Großbritannien drängen, den Film zu verbieten, und die Frage wurde sogar im britischen Parlament aufgeworfen.⁷ Schließlich jedoch geschah etwas wesentlich Dramatischeres: Die Nazis revoltierten gegen *Im Westen nichts Neues*.

In der Folgezeit boten sich den zuständigen deutschen Stellen im Hinblick auf Hollywoodproduktionen zwei mögliche Vorgehensweisen. Die erste bestand in einer Einigung, wie sie in Bezug auf *Im Westen nichts Neues* recht schnell erreicht wurde. Die zweite bestand in einer so intensiven Auseinandersetzung, wie sie sich um *Hell’s Angels* entfaltete – sie zog sich mehr als zwei Jahre hin. Begonnen hatte sie auf höchster Ebene. Am letzten Septemberwochenende des Jahres 1931 weilten der französische Ministerpräsident Pierre Laval und Außenminister Aristide Briand zu einem Staatsbesuch in Deutschland, um mit Reichskanzler Heinrich Brüning in Berlin zusammenzutreffen. Die Reise war ein enormer Erfolg, abgesehen von einem Detail: Mitten in der Diskussion erwähnte das deutsche Auswärtige Amt dem französischen Ministerpräsidenten gegenüber, *Hell’s Angels* werde in 20 Kinos in Paris gezeigt. Der Leiter der Auslandsabteilung des Hays Office, Frederick Herron, konnte es

kaum glauben: „Die Sache wurde Laval vor Kurzem bei seiner Berlinreise zur Kenntnis gebracht, als er drei Tage dort war, um, wie man eigentlich annehmen sollte, Probleme der allerdrängendsten Art für das Wohl Deutschlands und der ganzen Welt zu klären, und das deutsche Auswärtige Amt war kleinlich genug, um dies in die Diskussion einzuwerfen und Laval ein Versprechen abzunötigen, dass er die Erlaubnis für ‚HELL’S ANGELS‘ bei seiner Rückkehr nach Paris zurückziehen werde. Meines Erachtens ist es einer der kleinlichsten und absurdesten Deals, von dem ich je gehört habe. Der französische Außenminister gab in dieser Angelegenheit sein Wort und natürlich befand er sich in einer Situation, in der er kaum etwas anderes hätte tun können. Es ist, als würde man einen Besuch machen und der Gastgeber bittet einen, nach Hause zu gehen und seinen Koch zu feuern.“^[8]

Hell’s Angels wurde in Paris sofort von den Leinwänden entfernt. Die Verleihfirma, United Artists, kontaktierte das Auswärtige Amt und bot – eingedenk dessen, was im Fall von *Im Westen nichts Neues* geschehen war – an, alles Anstoßerregende herauszuschneiden. Das Auswärtige Amt verhielt sich ablehnend und stellte sich auf den Standpunkt, der Film als solcher müsse zurückgezogen werden. Frederick Herron war verärgert über diese kompromisslose Haltung. „Dass die Deutschen so etwas tun, wenn die Welt in einem chaotischen Zustand ist und wirklich Frieden braucht und nicht Krieg“, schrieb er. „Es stinkt zum Himmel, wenn Deutschland Frankreich sagen kann, wie es das Land regieren soll.“^[9]

Die Aktionen der deutschen Regierung gegen *Hell’s Angels* unterschieden sich stark von denjenigen gegen *Im Westen nichts*

Neues und der Grund dafür war in tatsächlichen Unterschieden zwischen den Filmen selbst zu suchen. Während *Im Westen nichts Neues* ein pazifistischer Film war, der die Schrecken des Kriegs zeigte, hatte *Hell's Angels* einen fragwürdigen Plot, der nur dazu da war, den Hintergrund für den damit einhergehenden Nervenkitzel zu bieten. Dupont lag mit seiner Einschätzung, der Film zeige kein Taktgefühl oder Gewissen, richtig, und sicher hätten ihn die meisten Deutschen inakzeptabel gefunden. Sogar das Hays Office hatte größere Probleme damit: „Die Geschichte hinter *Hell's Angels* ist stupide, mies, schäbig und billig. Es ist, als würde man einer gutgekleideten Frau heruntergelatschte, schlammbedeckte Schuhe anziehen. Schon die ganze Idee ist falsch – das Mädchen ist ein gewöhnliches kleines Flittchen, von den Jungen ist der eine ein Besserwisser und der andere ein Feigling, ihr Benehmen ist gossenmäßig.“^[10]

Nichtsdestotrotz engagierte sich das Hays Office dafür, *Hell's Angels* im Ausland zu vertreten, und Frederick Herron war derjenige, der dafür verantwortlich war, die Aktionen der deutschen Regierung anzufechten. Im Juni 1932, nach achtmonatigen Verhandlungen mit all seinen Kontakten im Ausland, dachte Herron, sein Bemühen sei von Erfolg gekrönt. „Es ist eine ausgemachte Schande, dass wir so viel von unserer Zeit drangeben müssen, die Kämpfe von Howard Hughes auszufechten“, klagte er. „Ohne die Hilfe dieses Büros hätte sein Film HELL'S ANGELS kaum Verbreitung in irgendeinem Land dieser Welt außerhalb von England erfahren. Es wurde dagegen in 15 oder mehr Ländern protestiert und der einzige Ort, wo wir unseren Kampf gegen solche Proteste verloren haben, ist Spanien.“^[11]

Herron urteilte zu früh; die Schlacht um *Hell's Angels* sollte sich

noch einige weitere Monate fortsetzen. Auch wenn es den Deutschen nicht gelungen war, den Film in den meisten Ländern der Welt verbieten zu lassen, so gab es doch einen Ort, wo sie die absolute Kontrolle ausübten: in Deutschland selbst. Und diese Tatsache brachte sie auf eine geniale Idee.

Seit dem 1. Weltkrieg hatte die deutsche Regierung Filme mit massiven Einfuhrbeschränkungen belegt. Sie hatte ein Kriegsembargo über ausländische Filme verhängt, das bis Mai 1920 in Kraft war, und hatte dann die Menge an Filmmaterial festgelegt, die jedes Jahr importiert werden durfte.¹² Schließlich hatte die Regierung am 1. Januar 1925 das berüchtigte Kompensationssystem eingeführt, das festlegte, dass für jeden deutschen Film, der im Vorjahr produziert worden war, ein ausländischer Film importiert werden durfte.¹³ Das neue System hatte den erwünschten Effekt, blieb doch die deutsche Filmindustrie in den 1920er Jahren recht stark, und der Anteil amerikanischer Filme in Deutschland bewegte sich zwischen 30 und 45 % - sicherlich eine ansehnliche Quote, aber ein gewaltiger Abfall gegenüber der Vorkriegsperiode, als Deutschland Hollywoods zweitgrößter Exportmarkt gewesen war. Andere Länder, die in dieser Zeit von amerikanischen Filmen geradezu überschwemmt wurden, begannen Deutschlands Beispiel bald nachzuahmen und ihre eigenen Quoten durchzusetzen.¹⁴

Jedes Jahr führte die deutsche Regierung innerhalb des bestehenden Kontingentsystems neue Restriktionen ein und jedes Jahr fochten die Repräsentanten der amerikanischen Studios in Berlin die Änderungen an. 1928 setzte die Regierung spezifische Grenzen für die Anzahl an Filmen fest, die importiert werden durften, und verkomplizierte das System dann weiter, indem sie drei verschiedene Arten von Importlizenzen schuf.¹⁵ Für den 2.

Juli 1932 - einige Wochen nachdem Frederick Herron im Fall *Hell's Angels* vermeintlich einen Sieg errungen hatte - wurde der Erlass einer neuen Kontingentverordnung erwartet, welche die amerikanischen Studios zwingen sollte, Filme in Deutschland zu produzieren. Nachdem sie sich so viele Jahre mit „absurden, lächerlichen und unfairen“ Handelsregulierungen auseinandersetzen hatten, dachten die amerikanischen Manager ernsthaft darüber nach, es darauf ankommen zu lassen, indem sie sich vom deutschen Markt zurückzogen.¹⁶

Als die Kontingentverordnung von 1932 veröffentlicht wurde, traten die amerikanischen Manager in eine besonders intensive Verhandlungsrunde ein. Sie hielten Treffen mit höheren Regierungsbeamten ab, sie wiesen darauf hin, dass sie den Markt jederzeit aufgeben konnten, und schlussendlich erreichten sie eine Einigung in Hinblick auf die Frage nach einem Produktionszwang in Deutschland.¹⁷ All diese Diskussionen schienen zu dem Zeitpunkt sehr wichtig, aber in der neuen Verordnung versteckte sich eine Ergänzung, die sie nicht in Frage stellten und die einen wesentlich tiefer reichenden, dauerhafteren Einfluss haben sollte. In einem kleinen Abschnitt der Verordnung, unter § 15, erschien die folgende Erklärung:

Die Erteilung von Bescheinigungen kann für Bildstreifen verweigert werden, deren Hersteller trotz Verwarnung durch die zuständigen deutschen Stellen Bildstreifen in der Welt weiter vertreiben, die eine dem deutschen Ansehen abträgliche Tendenz oder Wirkung haben ...¹⁸

Dieser Satz, den das deutsche Auswärtige Amt in das Regelwerk eingeschmuggelt hatte, sollte den filmischen Output von

Hollywood für den Rest des Jahrzehnts beeinflussen. Jeder, der innerhalb des Studiosystems über irgendeine Art von Einfluss verfügte, sollte seiner Bedeutung schnell gewahr werden. Die Krux war nicht die, dass etwa die amerikanischen Unternehmen keine anti-deutschen Filme mehr hätten drehen können; die Einhaltung eines solchen Gesetzes hätte die deutsche Regierung niemals durchsetzen können. Vielmehr konstatierte Paragraph 15 lediglich, dass eine Firma, die irgendwo in der Welt einen anti-deutschen Film in Umlauf brachte, keine Importgenehmigungen für den deutschen Markt mehr erhalten würde.

Paragraph 15 sollte sich als eine sehr effektive Art erweisen, die amerikanische Filmindustrie zu reglementieren. Das deutsche Auswärtige Amt mit seinem ausgedehnten Netzwerk an Konsulaten und Botschaften konnte leicht feststellen, wenn irgendwo auf der Welt ein beleidigender Film im Umlauf war. Wurde ein solcher entdeckt, so konnte das Amt die Geschäfte des betreffenden Studios in Deutschland unterbinden.¹⁹

Da Paragraph 15 aus der Kontroverse um *Hell's Angels* hervorgegangen war, war es nur zu passend, dass die für den Film verantwortliche Firma, United Artists, die erste Zielscheibe der neuen gesetzlichen Bestimmung abgeben sollte. Bevor United Artists jedoch aus Deutschland vertrieben werden konnte, musste die Firma laut Paragraph 15 eine „Verwarnung durch die zuständigen deutschen Stellen“ erhalten. Im Dezember 1932 wurde diese Warnung im Zuge eines bewegten Treffens in New York City ausgesprochen. Der für das Prozedere verantwortliche Beamte war der deutsche Vizekonsul, Dr. Jordan, und United Artists wurde durch den Vertriebsleiter, Al Lichtman, und den Leiter der Auslandsabteilung, Arthur Kelly, vertreten.²⁰

Einleitend bemerkten Lichtman und Kelly, das Problem sei im

Wesentlichen ein finanzielles. United Artists hätte *Hell's Angels* nicht produziert, sondern den Film lediglich vertrieben, und der Firma drohe ein Verlust von ca. 1,5 Mio. \$, sollte der Film zu diesem frühen Zeitpunkt zurückgezogen werden.²¹

Dr. Jordan ging auf diese Ausflüchte nicht ein. Er kündigte schlicht an, die deutsche Regierung werde sich gegen United Artists auf Paragraph 15 der Kontingentverordnung berufen. Lichtman reagierte, indem er das Treffen verließ.²²

Kelly nahm das Gespräch wieder auf. Er führte aus, United Artists sei nie die Möglichkeit gegeben worden, Vorschläge in Bezug auf *Hell's Angels* entgegenzunehmen oder solche auszutauschen. Die Firma habe zudem unlängst den UFA-Film *Der Kongress tanzt* in den USA mit beträchtlichen Verlusten vertrieben. Wenn es also die Deutschen United Artists heimzahlen würden, dann wäre es für die Amerikaner ein Leichtes, mit der UFA ebenso zu verfahren.²³

Auch hier blieb Dr. Jordan eine Antwort schuldig. Er wiederholte nur seine ursprüngliche Warnung. Die deutsche Regierung würde sich gegen United Artists auf Paragraph 15 der Kontingentverordnung berufen.

Kelly verlor allmählich die Fassung. Seine Körperhaltung versteifte sich zusehends. „Das ist für uns nicht von Bedeutung, da wir in Deutschland sowieso kein Geschäft haben“, sagte er.

Dr. Jordan reagierte nicht. Er wiederholte die Warnung ein weiteres Mal, um keinen „Zweifel an ihrer Bedeutung bei den Herren der United Artists“ zu hinterlassen. Kelly antwortete, er habe die Bedeutung der Warnung voll und ganz verstanden.²⁴

In den folgenden Tagen wurde Dr. Jordan von Frederick Herron gewarnt, United Artists nicht zu sehr zu verärgern: Die Firma sei sehr mächtig und könne leicht zu gefährlichen

Vergeltungsmaßnahmen schreiten. Beispielsweise könne die Firma einen anti-deutschen Film mit Starbesetzung drehen, der sehr viel schwieriger zu „verbieten“ wäre als *Hell's Angels*.²⁵

Zehn Monate später gab Arthur Kelly in Berlin ein kurzes Interview, in dem er ausführte, Filme von United Artists seien „zu sehr auf die amerikanische Mentalität abgestimmt“, als dass sie in Deutschland lohnende Geschäfte machen könnten.²⁶ Falls es ihm damit ernst war, so änderte er seine Meinung sehr schnell, denn im Jahr darauf legte er den deutschen Zensoren eine ganze Reihe von Filmen vor.²⁷ Fast alle wurden sofort abgelehnt. Ein Jahr nach dem Drama um *Hell's Angels* war United Artists zum ersten Opfer von Paragraph 15 geworden.

Die Schaffung einer gesetzlichen Grundlage, um die Produktion von „Hetzfilmen“ in Hollywood zu reglementieren, war ein machtvoller Schachzug der deutschen Regierung, aber beinahe zur selben Zeit wurde ein zweites, sogar noch ehrgeizigeres Vorhaben auf den Weg gebracht. Im Januar 1932, sechs Monate vor der Einführung von Paragraph 15, unternahm ein Sonderbevollmächtigter des deutschen Auswärtigen Amts namens Dr. Martin Freudenthal eine Reise in die USA, um das amerikanische Studiosystem kennenzulernen. Ein ganzes Jahr lang hatte er Umgang mit einigen der „größten Männer in der Industrie“, und bis zum Ende seiner Reise hatte er für seine Regierung eine völlig andersartige Vorgehensweise ausgearbeitet.²⁸

Andere Länder hatten in den späten 1920ern ähnliche Missionen organisiert. Kanada, Chile, China und Mexiko hatten alle Vertreter nach Hollywood entsandt, um sicherzustellen, dass ihre jeweilige Kultur angemessen dargestellt würde. Das bekannteste Beispiel war, für Frankreich, Baron Valentin

Mandelstamm, der auf einer Bezahlung für seine Dienste bestanden hatte und der die französische Regierung bei einer Gelegenheit überzeugt hatte, über die Produkte von Warner Brothers ein zeitweiliges Verbot zu verhängen.^[29] Kein Repräsentant jedoch war so enthusiastisch gewesen wie Martin Freudenthal. Immer wenn er den Zug nahm, verwickelte er Passagiere in Gespräche zu verschiedenen Fragen, „wie zum Beispiel [solche] der Kirche, der amerikanischen Frauen etc.“, im Bestreben, mehr über die Amerikaner zu lernen. Das Erste, was ihm an diesen Menschen aufgefallen war, war, dass sie nicht gut auf übermäßige Förmlichkeit reagierten; dadurch wurden sie schlicht misstrauisch. Er beschloss daher, bei all seinen Interaktionen auf eine beiläufige, informelle Art und Weise – „zwanglos und unauffällig“ – vorzugehen. So antwortete er etwa, als ihm Will Hays sagte, er sei nicht der erste Repräsentant, der nach Hollywood komme – auch andere Länder seien empfindlich, was ihre Darstellung angehe –, Deutschland sei „in einer Speziallage“. Deutschlands Reputation sei durch die Filme der Nachkriegsjahre systematisch zerstört worden und die Studios dürften keine „Spielverderber“ sein und müssten das Problem aus der Welt schaffen.^[30]

Er hatte nicht ganz Unrecht. Den Repräsentanten anderer Länder ging es vornehmlich um Fragen von Genauigkeit oder Moral. Valentin Mandelstamm etwa identifizierte Details in Drehbüchern, die „unzutreffend“ waren oder „grundlegende Fehler“ enthielten, und erhob Einwände gegen eine Szene aus *Im Westen nichts Neues*, in der eine Gruppe französischer Frauen sich allzu leicht verführen ließ.^[31] Anders Freudenthal, dem es um die ständige Darstellung der deutschen Niederlage auf der Leinwand ging, was unmittelbar nach dem 1. Weltkrieg eine

gewichtige Angelegenheit war.

Freudenthal wurde schnell klar, dass seine Aufgabe keine leichte sein würde. Mehrere größere Hindernisse taten sich vor ihm auf. Zunächst einmal veränderte sich die Filmindustrie mit jedem Tag. In Anbetracht des komplizierten Verhältnisses des Films zur Kunst, Wirtschaft, Technologie und nicht zuletzt Politik war dieser kein einfaches Studienobjekt. Zudem war seine eigene Mission sehr prekär. Bis dato hatten ausländische Vertreter lediglich versucht, gegen Filme zu protestieren, die sich noch in der Produktionsphase befanden, nicht gegen bereits fertiggestellte Filme. Freudenthal protestierte gegen beides und er hatte den Studios wenig als Gegenleistung anzubieten.³²

Das bei weitem größte Hindernis für ihn war das Hays Office. Die Angestellten dieser Organisation, insbesondere Frederick Herron, sahen sich selbst als die „Feldhüter“ der Filmindustrie und sie wurden unruhig, wann immer Freudenthal direkt mit den Studios interagierte. Zu Beginn seiner Reise hatte Freudenthal mehrere Führungskräfte der Studios beeindruckt, und ihm war sogar eine Stelle in der Herstellungsabteilung von Fox angeboten worden. Sehr schnell jedoch begannen die Angestellten des Hays Office zu intervenieren und Freudenthal sah sich gezwungen, ein „gentleman [sic] agreement“ mit ihnen einzugehen: Er versprach, nicht mit den Studios direkt zu verhandeln, solange man ihn in allen Deutschland betreffenden Fällen konsultierte.³³

Freudenthal konnte im Rahmen der neuen Übereinkunft einige Fortschritte erzielen. Er überzeugte das Hays Office davon, seinen Einfluss geltend zu machen, um einen Spielfilm von Paramount über die Versenkung der *Lusitania* durch die Deutschen während des 1. Weltkriegs zu canceln. Auch gelang es ihm, beträchtliche Kürzungen an einem Film von Fox namens *Surrender*

herbeizuführen, der in einem deutschen Gefangenenlager spielte. Andere Verhandlungen waren schwieriger: Als er Einwände gegen einen neuen Film von RKO mit dem Titel *The Lost Squadron* erhob, nahmen ihn die Angestellten des Hays Office nicht allzu ernst.³⁴

Gerade dieser Film hatte eine interessante Vorgeschichte. Zu einem früheren Zeitpunkt, während der Dreharbeiten an *Hell's Angels*, hatte der Produzent, Howard Hughes, einem Piloten namens Dick Grace 250 \$ für einen extrem gefährlichen Stunt angeboten, zu dem der Abschuss eines deutschen Gotha-Bombers gehörte. Grace hatte sich geweigert und 10.000 \$ gefordert – ein fairer Preis, bedenkt man das Risiko. Hughes bezahlte schließlich jemand anderem 1000 \$ für den Job und das schlimme Los des Gotha-Bombers war in der endgültigen Fassung des Films zu sehen.³⁵

Im darauffolgenden Jahr veröffentlichte Grace seinen Roman *The Lost Squadron* über einen tyrannischen Filmproduzenten, de Forst, der in Hollywood unabhängige Fliegerfilme dreht. Zu Beginn des Romans arbeitet de Forst an einem neuen Spielfilm mit dem Titel *Hell's Free Acre*. Am Ende übergießt er die Verkabelung eines Flugzeugs mit Säure, damit es abstürzt und ihm das gewünschte Filmmaterial liefern würde.³⁶ Dick Grace hatte gute Kontakte in Hollywood und es gelang ihm, David Selznick dafür zu gewinnen, aus *The Lost Squadron* einen Spielfilm für RKO zu machen. Der Film entsprach abgesehen von ein paar Details genau dem Buch: Selznick änderte den Namen des Bösewichts von „de Forst“ in „von Furst“ und er engagierte keinen anderen als Erich von Stroheim für die Rolle.³⁷

Und so beschwor der Film, der als Angriff auf *Hell's Angels* gedacht war, durch reinen Zufall letztlich dessen gefährlichstes

Stereotyp herauf. Der Hauptprotagonist des Films, der offensichtlich Howard Hughes darstellen sollte, wurde nun von Erich von Stroheim, dem schlimmsten deutschen Leinwand-Bösewicht, gespielt. Obwohl *The Lost Squadron* kein „Hetzfilm“ im konventionellen Sinn war – er stellte keine Degradierung der deutschen Armee dar – hatte Freudenthal das Gefühl, dass jeder Deutsche, der ihn ansehen würde, vom Dialogpart des von Stroheim zutiefst gekränkt sein würde. Freudenthal trat in die Fußstapfen von E.A. Dupont, indem er bemerkte, diese bewusste Verzerrung der deutschen Sprache sei der schädlichste Spott überhaupt.³⁸

Bei den amerikanischen Behörden jedoch sprach man kein Deutsch, konnte also Freudenthals Kritik nicht nachvollziehen. Frederick Herron blieb besonders unnachgiebig. Er traf sich wegen *The Lost Squadron* mehrmals mit Freudenthal in der New Yorker Zweigstelle des Hays Office und weigerte sich kategorisch, den Dialog zu beschneiden. Freudenthal reiste dann nach Los Angeles ab und Herron warnte seine Repräsentanten dort vor dem neuen Besucher: „Sie werden diesen Mann womöglich fürchterlich satt bekommen, weil er kommt, um zehn Minuten zu bleiben, und dann geschlagene zwei Stunden bleibt, aber ich sehe nicht, wie man ihn umgehen könnte, da er der Botschaft als direkter Repräsentant des Botschafters zugeordnet ist.“³⁹

Ein paar Wochen später erhielt Herron einen Besuch des Vizekonsuls in New York, Dr. Jordan, der die Kooperation der Amerikaner im Fall von *The Lost Squadron* zur Sprache brachte. Herron war perplex, also lieferte ihm Dr. Jordan einen Beweis: „Er hatte ein Telegramm der Auswärtigen Amts in Berlin, das besagte, unser neuer Tränendrüsendrucker ‚Freudenthal‘ habe in der Sache Bericht erstattet, des Inhalts, er habe vorgeschlagen, wir

sollten im Film alles Deutschsprachige herausschneiden, und ich wiederum hätte gesagt, ich würde tun, was ich könne.“ Herron sah das Telegramm ungläubig an und verlor, nicht zum ersten Mal, die Contenance: „Ich sagte, ich könne meinen Teil einer solchen Abmachung nicht erfüllen, wir hätten es ihm an zahlreichen Orten dieser Welt gezeigt und seien bereit, diese Frage, wann immer sie aufgeworfen würde, aufzugreifen und sie auszufechten.“⁴⁰

Schließlich gelang es Freudenthal, in Bezug auf *The Lost Squadron* einige Fortschritte zu erzielen. Als Ergebnis seiner Interventionen wurde ein Teil der deutschen Dialoge herausgeschnitten.⁴¹ Ihm ging dabei zudem etwas Entscheidendes auf: Die Amerikaner versuchten nicht bewusst, Deutschland zu beleidigen. Ihr Negativporträt deutscher Charaktere war größtenteils unbeabsichtigt.⁴²

Diese Erkenntnis beeinflusste Freudenthals gesamte Einstellung zu seiner Mission. Als die deutsche Regierung Paragraph 15 der Filmverordnung veröffentlichte, befand er sich mitten auf seiner Reise, und er war nicht gerade erbaut von der neuen Entwicklung. Auch wenn sich ihm durchaus erschloss, dass das Gesetz in manchen Fällen notwendig sein mochte, hielt er es doch im Großen und Ganzen für einen Fehler. Nachdem er mächtige Persönlichkeiten der Filmindustrie getroffen hatte, hatte er begriffen, dass sehr wenige der beleidigenden Stellen in amerikanischen Filmen Absicht waren. Demzufolge war eine gesetzliche Strafmaßnahme wie Paragraph 15 sinnlos. Freudenthal wollte stattdessen Hand in Hand mit den amerikanischen Studios arbeiten, um künftige negative Darstellungen der Deutschen zu verhindern.

Natürlich machte sich Freudenthal keine Illusionen darüber,

warum man sich seitens der Studios überhaupt mit ihm getroffen hatte. „Die Einstellung der amerikanischen Firmen zu meinem Auftrag war verschieden, je nach der Grösse ihres augenblicklichen Interesses am deutschen Markt“, sagte er.⁴³ Anders gesagt befolgten die Firmen seine Empfehlungen nur, weil sie mehr Filme in Deutschland verkaufen wollten. Bis dahin hatte Freudenthal auf solche Forderungen immer reagiert, indem er sagte, dass „politische Ehrenfragen und wirtschaftliche Fragen nicht miteinander in Verbindung zu bringen“ seien.⁴⁴ Mit der Bekanntmachung von Paragraph 15 wurde es für ihn vermutlich wesentlich schwieriger, sich dieser Ausflucht zu bedienen.

Am Ende seines einjährigen Aufenthalts in den USA kehrte Freudenthal nach Deutschland zurück, um von seinen Erfahrungen zu berichten. Diejenigen, die ihn bei seiner Rückkehr begrüßten, waren ganz andere, als diejenigen, die ihn ursprünglich auf seine Mission geschickt hatten. Am 30. Januar 1933 war Hitler zum Reichskanzler ernannt worden, und am 5. März hatten die Nationalsozialisten 43,9% der Stimmen in den Reichstagswahlen erzielt, was es ihnen erlaubte, eine Koalitionsregierung mit ihren nationalistischen Verbündeten zu bilden. Am 31. März, nur acht Tage nachdem Hitler diktatorische Vollmachten übernommen hatte, traf Freudenthal mit einigen der wichtigsten Persönlichkeiten des politischen Lebens in Deutschland zusammen. Die Lektionen, die er gelernt hatte, waren für das Auswärtige Amt, das Reichswehrministerium, das Innenministerium und vor allem für das neu eingerichtete Propagandaministerium von großem Interesse. Alle lauschten aufmerksam, als Freudenthal einen brandneuen Plan umriss, wie man das Hetzfilm-Problem in den USA angehen könne.⁴⁵

Er begann damit, herauszustellen, dass die erfolgreichsten

Momente seiner Reise im Austausch mit den Chefs der Hollywoodstudios bestanden hätten. Das Hays Office hatte ihm gestattet, sich direkt mit Carl Laemmle von Universal Pictures zu treffen, und als ein Ergebnis ihrer Zusammenkünfte hatte Laemmle zugestimmt, die Fortsetzung zu *Im Westen nichts Neues* mit dem Titel *The Road Back* zurückzustellen. Das restliche Jahr hindurch hatte sich Freudenthal mit Laemmles Sohn, Carl Laemmle Jr., getroffen und viele weitere Filme wurden zugunsten Deutschlands geändert. „Das Interesse“ von Universal Pictures, sagte Freudenthal, „an der Zusammenarbeit ist naturgemäß kein platonisches, sondern hauptsächlich in der Sorge um das Ergehen des Berliner Hauses und das deutsche Absatzgebiet der Universal begründet.“⁴⁶

Andere Studiochefs waren ebenso zuvorkommend. Ein Manager bei RKO versprach, dass, wann immer er einen Film drehen würde, der Deutschland betraf, er „in enger Zusammenarbeit“ mit dem örtlichen Generalkonsul arbeiten würde. Ein Manager bei Fox ließ verlauten, er würde ebenfalls in allen zukünftigen Fällen einen Repräsentanten der Deutschen konsultieren. Sogar United Artists bot „engste Zusammenarbeit“ an, wenn man nur im Gegenzug im Fall von *Hell's Angels* mit Entgegenkommen rechnen durfte. „Da, wo die geschilderte Zusammenarbeit zustande kam“, sagte Freudenthal, „ist sie als nützlich und angenehm empfunden worden ...“⁴⁷

Vor dem Hintergrund dieser Erfahrung schlug Freudenthal vor, dass ein ständiger Vertreter in Los Angeles angesiedelt werden sollte, um bei allen Filmen mit Deutschlandbezug direkt mit den Studios zusammenzuarbeiten. Der Repräsentant sollte offiziell mit dem Konsulat in Los Angeles verbunden sein und den Großteil seiner Energie darauf verwenden, die Studios hinsichtlich des

deutschen Nationalgefühls zu „erziehen“. Auf Paragraph 15 sollte er sich nur als letzte Option berufen. „Verhütung von Krankheiten ist ja besser als Behandlung im Krankenhaus“, sagte Freudenthal. „Trotz der Existenz des § 15 also und auch um seine Anwendung nach Möglichkeit zu vermeiden, wird eine freundschaftliche Zusammenarbeit an Ort und Stelle zu empfehlen sein.“^[48]

Aus der Perspektive der Nazis hätte Freudenthals Bericht zu keinem passenderen Zeitpunkt kommen können. Hitler war erst seit acht Wochen an der Macht, der Reichstag war erst seit acht Tagen aufgelöst und ein Neubeginn lag ganz im Bereich des Möglichen. Sollte Freudenthal jedoch die von ihm beschriebene Position für sich selbst angestrebt haben, so war das Endergebnis für ihn enttäuschend. Er wurde in eine Rechtsabteilung des Auswärtigen Amts versetzt und ein deutscher Diplomat namens Georg Gyssling, Parteimitglied seit 1931, wurde nach Los Angeles geschickt.^[49] Ob Gyssling viel Erfahrung mit dem Film hatte, ist unbekannt, aber er stürzte sich mit großem Enthusiasmus in seine neue Arbeit. Seine Vorgesetzten in Berlin vermerkten die Ergebnisse mit zwei Worten: „Sehr effizient.“^[50]

Zur Zeit von Gysslings Ankunft in Los Angeles war der problematischste Film in Vorbereitung *Captured!*, ein Spielfilm von Warner Brothers, der in einem deutschen Gefangenenlager während des 1. Weltkriegs spielte.^[51] Warner Brothers hatte versprochen, den Film einem Vertreter der deutschen Seite zu zeigen, bevor er in Umlauf gebracht würde, und am 16. Juni 1933 wurde Gyssling erstmals dazu eingeladen, seine Meinung zu einem amerikanischen Film zu äußern.^[52]

Von Beginn des Treffens an war klar, dass Gyssling eine ganz andere Figur war als Freudenthal. Auf der Leinwand stellte sich eine Gruppe britischer Soldaten zur Inspektion auf und der

deutsche Lagerkommandant, ein grausamer Mensch, versetzte einem der Soldaten einen Kinnhaken. Als der Soldat zu Boden stürzte, war Gyssling unerbittlich in seiner Reaktion – diese Szene musste verschwinden. Dann machte der Lagerkommandant eine hämische Bemerkung über das Victoria-Kreuz eines anderen Soldaten und Gyssling sagte, auch dies müsse gestrichen werden. Ein dritter Soldat bat verzweifelt um Wasser und Gyssling beharrte darauf, dass keines dieser Bilder in der Schlussfassung des Films erscheinen dürfe.⁵³

Während *Captured!* weiterlief, wurde klar, dass es kaum irgendetwas gab, wogegen Gyssling keine Einwände hatte. Die Soldaten wurden in einen riesigen Raum gezerrt, wo sie gezwungen wurden, gemeinsam zu duschen – dies, so Gyssling, ließ das Lager lächerlich wirken. Die Soldaten revoltierten gegen die Wachen und wurden dafür eingesperrt – das war zu brutal. Der deutsche Lagerkommandant kippte seiner Ordonanz Kaffee ins Gesicht und die Ordonanz reagierte, indem sie den Kommandanten tötete – keinesfalls konnte dies gezeigt werden. Die Liste setzte sich fort und bis zum Ende des Films hatte Gyssling eine enorme Anzahl an Kürzungen gefordert.⁵⁴

Zwei Monate nach dem Treffen hatte *Captured!* überall in den USA seinen Kinostart – ohne Gysslings Kürzungen.⁵⁵ Es ist ungewiss, was dann passierte, aber aller Wahrscheinlichkeit nach sandte Gyssling eine seiner Warnungen an Warner Brothers. Als Erstes wird er vermutlich Paragraph 15 zitiert haben: „Die Erteilung von Bescheinigungen kann für Bildstreifen verweigert werden, deren Hersteller trotz Verwarnung durch die zuständigen deutschen Stellen Bildstreifen in der Welt weiter vertreiben, die eine dem deutschen Ansehen abträgliche Tendenz oder Wirkung haben ...“ Dann wird er wohl einen eigenen Satz hinzugefügt

haben: „Da dieser Brief den Charakter einer Verwarnung im Sinne besagter Bestimmung hat, möchte ich Sie bitten, mich über die Entscheidung in Kenntnis zu setzen, die Sie in Bezug auf den Vertrieb von ‚Captured!‘ treffen werden.“^[56]

Warner Brothers hatte viel zu verlieren. Die Firma hatte in Deutschland über Jahre Filme verkauft und sie hatte in einer Berliner Vertriebsniederlassung Dutzende von Angestellten. Im März 1933, gerade als Hitler an die Macht gekommen war, sorgte das düstere Kriminaldrama *Ich bin ein entfloher Kettensträfling* in Deutschland für Aufsehen. Bei der Erstaufführung des Films waren die Menschen 34 Tage in Folge zu den Filmtheatern gepilgert und die Besprechungen waren geradezu ekstatisch.^[57] „Spannung auf Spannung, Vision auf Vision jagt an den Augen vorüber“, hatte der *Völkische Beobachter* berichtet. „Unsere Regisseure können von diesem amerikanischen Film viel lernen.“^[58] *Ich bin ein entfloher Kettensträfling* war 1933 der fünftbeliebteste Film in Deutschland und bei Warner Brothers hoffte man, dass das Hit-Musical *42nd Street ein* sogar noch größerer Erfolg würde.

Schon bald beriet sich Warner Brothers mit Frederick Herron über die Lage. Herron hatte mehr Erfahrung in solchen Angelegenheiten als jeder andere, denn er war im Vorjahr der Einzige gewesen, der Freudenthals Urteil in Frage gestellt hatte. Und doch waren Herrons Schwierigkeiten mit Freudenthal nicht annähernd mit dem zu vergleichen, was er von Gyssling hielt. „Sie werden wahrscheinlich schon bemerkt haben, dass dieser Konsul da draußen Ärger sucht“, sagte Herron. „Ich weiß haargenau, wogegen Sie werden ankämpfen müssen; er ist engstirnig, und wann und wo immer sie mit ihm zu tun haben werden, können Sie sicher sein, dass es Probleme geben wird.“^[59] Herron riet Warner

Brothers, einige, aber nicht alle von Gysslings Kürzungen umzusetzen, und arrangierte dann eine Vorführung der neuen Version für einen anderen deutschen Konsul namens Gustav Müller. Dieser Mann war zumindest kein Nazi.

Die zweite offizielle Vorführung von *Captured!* fand am 12. Januar 1934 in den New Yorker Büros von Warner Brothers statt. Müller erwies sich als ein wesentlich entgegenkommenderer Gast als Gyssling. Er sah den Film ruhig und geduldig an, verglich die Eingriffe in der neuen Version mit jenen, die Gyssling sieben Monate zuvor verlangt hatte, und hörte sich aufmerksam die erklärenden Bemerkungen Herrons und des Vertreters von Warner Brothers an. Insgesamt war die Sitzung sehr produktiv. Als im Film ein britischer Offizier vor einem deutschen Kriegstribunal erschien, erklärte Herron, dass Warner Brothers eine Reihe von Großaufnahmen der deutschen Richter entfernt hatte, weil diese einen sehr unvoreilhaften Eindruck machten. Müller drückte seine Zustimmung zu der neuen Version aus und verlangte nur einige wenige weitere Kürzungen. Der Vertreter von Warner Brothers versprach sodann, alle Kopien von *Captured!* weltweit entsprechend den deutschen Vorgaben zu ändern. Die Kopien für den amerikanischen Markt würden innerhalb einer Woche bearbeitet, bei den anderen würde es geringfügig länger dauern.^[60]

Das Hays Office wie Warner Brothers waren sehr angetan von dem Ergebnis. „Das ist eben ein Beispiel dafür, was man erreichen kann, wenn man es mit intelligenten Menschen zu tun hat statt mit Quertreibern von der Art eines Dr. Gyssling“, bemerkte Herron.^[61] Eine Woche später arbeitete Herron erneut mit Müller zusammen, diesmal an einem Film von Columbia mit dem Titel *Below the Sea*. Müller nahm Anstoß an den

Bezugnahmen im Film auf die U 170, einen U-Boot-Typ, den die Deutschen im 1. Weltkrieg eingesetzt hatten. Er fragte Columbia Pictures, was man in Bezug auf eine Zeile unternehmen könne, an die er sich folgendermaßen erinnerte: „Hey, Schlemmer, vielleicht interessiert es dich ja, dass ich genau neben deinem alten U-Boot stehe, neben der U 170.“ Der Vertreter von Columbia Pictures sagte, es sei extrem schwierig, in einem so späten Stadium diese Zeile zu ändern, stimmte aber schließlich zu, alle Hinweise auf die U 170 in der Endfassung des Films unkenntlich zu machen.^[62]

Die Kunde von den zwei Fällen erreichte schnell die Fachblätter in den USA. „Amerikanische Filmunternehmen haben nach wie vor Angst, bei der deutschen Regierung anzuecken ... ziehen es vor, ihre Geschäfte dort ungeachtet der gegenwärtigen Bedingungen fortzuführen“, berichtete *Variety*. „Zwei Firmen, Warner Brothers und Columbia, machten letzte Woche lieber weitreichende Zugeständnisse, als vielleicht in Schwierigkeiten zu geraten.“^[63] Aber gerade als diese Verlautbarung gedruckt wurde, geriet Warner Brothers nichtsdestotrotz in Schwierigkeiten. Gyssling musste bemerkt haben, dass ihn die Firma übergangen hatte, indem sie mit einem anderen Konsul verhandelt hatte, denn gerade in dem Moment, in dem *Captured!* in New York geschnitten wurde, wurden in Berlin ernsthaftere Maßnahmen ergriffen. Das Propagandaministerium verschickte einen Brief an alle deutschen Konsulate und Botschaften weltweit, um zu verkünden, *Captured!* sei der schlimmste Hetzfilm seit dem 1. Weltkrieg und gegen die Firma sei Paragraph 15 geltend gemacht worden.^[64] Die Aktien von Warner Brothers in Deutschland standen denkbar schlecht. *42nd Street* wurde von den deutschen Zensoren abgelehnt, da der Film „zu viel Bein“ zeige und die Firma schloss ihr Berliner Büro im Juli 1934.^[65] Für den Rest der

Dekade waren die Studios, die noch immer in Deutschland Geschäfte machten, sehr darauf bedacht, mit Georg Gyssling auf gutem Fuße zu stehen. Immer wenn sie eine potenziell bedrohliche Produktion angingen, erhielten sie einen seiner Briefe, der sie an die Bedingungen von Paragraph 15 erinnerte. In Reaktion darauf – wie in einem späteren Kapitel noch zu sehen sein wird – machten sie nicht denselben Fehler wie Warner Brothers. Sie luden einfach Gyssling auf das Studiogelände ein, um den fraglichen Film vorab anzusehen, und nahmen alle Kürzungen vor, die er verlangte. In ihrem Bemühen, den Markt für ihre Filme offenzuhalten, taten sie genau das, was Gysslings Vorgänger, Martin Freudenthal, sich ausgemalt hatte: Sie arbeiteten mit Nazi-Deutschland zusammen.

Alle Interaktionen zwischen der deutschen Regierung und den amerikanischen Studios, die bislang betrachtet wurden, basierten auf zwei Hauptanliegen. Die Deutschen beschäftigte die Frage der nationalen Ehre: Sie hatten das Gefühl, die Studios hätten seit dem 1. Weltkrieg systematisch ihren Ruf zerstört. Die Studios wiederum beschäftigten wirtschaftliche Belange: Sie fanden, die Deutschen hätten unfaire Handelseinschränkungen über ihre Produkte verhängt. Diese zwei konfligierenden Besorgnisse konkretisierten sich in Paragraph 15, und in einer anderen Zeit und an einem anderen Ort hätte die Geschichte damit enden können. Aber von dem Moment an, in dem Hitler an die Macht kam, wurde der Gleichung ein drittes Element hinzugefügt und die Beziehung zwischen Hollywood und der deutschen Regierung wurde ungleich komplizierter.

Wie bereits bemerkt, hatten die amerikanischen Studios seit dem 1. Weltkrieg in Deutschland enorme finanzielle

Schwierigkeiten erlebt. Vor dem Krieg war Deutschland ihr zweitgrößter Exportmarkt gewesen; nach dem Krieg war Deutschland auf eine kleine, aber noch immer wichtige Quelle von Einkünften aus dem Ausland zusammengeschrumpft.^[66] Die Amerikaner wickelten freilich immer noch wesentlich bessere Geschäfte in Deutschland ab als andere ausländische Studios: Nur eine Handvoll britischer Filme erreichten beispielsweise in dieser Zeit Deutschland. Nichtsdestotrotz wurde den Amerikanern von den Kontingentregelungen, welche die deutsche Regierung erlassen hatte, um lokale Filmunternehmen wie die UFA zu schützen, ständig ein Strich durch die Rechnung gemacht. 1925 hatte das US-Handelsministerium im Bemühen, auf die wachsenden Probleme zu reagieren, eine eigenständige Filmabteilung ins Leben gerufen und schließlich einen Handelskommissar namens George Canty nach Berlin geschickt.^[67]

Canty war ein gewiefter Geschäftsmann und er hatte die amerikanischen Studios dabei beraten, wie sie auf eine jede neue Ergänzung zur Kontingentregelung reagieren sollten. Als die Deutschen beispielsweise darauf bestanden hatten, dass die gesamte Synchronisation vor Ort geschehen müsse, war er nicht allzu beunruhigt, aber als sie massive Buchungseinschränkungen für ausländische Filme verhängt hatten, hatte er die amerikanischen Manager gedrängt, damit zu drohen, den Markt aufzugeben.^[68] Es kam nur selten vor, dass Canty nicht weiterwusste. „Ich arbeite an einem Schriftsatz ... der an das Büro übermittelt werden soll, sobald ich ihn in meinem Kopf klar bekomme“, hatte er einmal seinen Vorgesetzten in Washington nach der Lektüre des Entwurfs für die neuen Handelsgesetze geschrieben. „Ich tue mein Äußerstes, um die Sache zu

beschleunigen ... ehe eine zu gründliche Untersuchung dessen, was nötig ist ... um die heimische Industrie zu schützen, in ein typisch deutsches Bündel von Bestimmungen mündet, die zu sehr mit Komplikationen befrachtet sind, als dass sie uns ein erfolgreiches Operieren erlauben würden.“⁶⁹

Wie Canty sehr wohl wusste, hatten die Nazis für den Fall, dass sie an die Macht kämen, versprochen, das Kontingentsystem zu vereinfachen. Im Juli 1932 hatte ein leitender Filmbeauftragter verkündet, die Nazipartei sei „durchaus für internationalen Austausch und Zusammenarbeit“. Obwohl die Partei keine solchen Gräueltaten wie *Im Westen nichts Neues* oder *Hell's Angels* tolerieren würde, seien amerikanische Filme immer willkommen in Deutschland. Im Idealfall werde man in Bezug auf das Kontingent zur ursprünglichen Festlegung zurückkehren: ein ausländischer Film für jeden deutschen Film, der hergestellt werde. „Aber wenn es sich herausstellen sollte, daß wir nicht genug selbst fabrizieren können, um unseren eigenen Markt zufrieden zu stellen“, hatte der Sprecher der Nazis hinzugefügt, „dann müssen wir unbedingt das Kontingent lockern. Wir sind nicht gesonnen zuzusehen, wie die Theaterbesitzer Geld verlieren, weil die Ufa in Bezug auf die Einfuhrregulierung die Diktatur hat!“⁷⁰

Überraschenderweise schien der Sprecher der Nazis die Wahrheit zu sagen. Im Jahr nach Hitlers Sieg bei den Reichstagswahlen erlebten die amerikanischen Firmen weniger ökonomische Schwierigkeiten in Deutschland. George Canty traf sich mit Goebbels' Filmassistenten, einem Mann namens Mutzenbecher, und ihm wurde gesagt, die Amerikaner würden „zusammen mit der richtigen Art von Deutschen gebraucht, um der Partei dabei zu helfen, dem Film die angemessene Geltung zu verschaffen“. Das war das genaue Gegenteil der Politik der

vorherigen Regierung und Canty war entzückt. „Ich habe offiziell das amerikanische Interesse an einer Kooperation versichert, die den deutschen Markt wieder zu dem macht, was er sein kann“, berichtete er.⁷¹ Ein paar Wochen später hatte er eine weitere „freundliche Begegnung“ mit Mutzenbecher und anderen prominenten Nazis in der Industrie und man kam überein, „dass ein funktionierendes Arrangement mit den amerikanischen Interessensträgern absolut notwendig“ sei, „um im Ausland Barrieren für Filme zu beseitigen ... und dass die Kooperation mit unserem Büro so ziemlich der einzige Weg“ sei, „wie diese Angelegenheiten angemessen diskutiert werden“ könnten.⁷²

Nach Jahren in Berlin hoffte Canty, dass sich seine Bemühungen endlich auszahlen würden. Es war denkbar, dass er günstige Geschäftsbedingungen für die amerikanischen Studios erzielen konnte. Natürlich hatte er immer noch ein paar Sorgen. Er wusste, dass Hitlers Aufstieg zur Macht eine Reihe allgemeinerer Probleme für ausländische Firmen geschaffen hatte, die in Deutschland tätig waren. Besonders besorgt war er über ein neues Gesetz, das ausländische Firmen daran hinderte, ihr Geld aus dem Land herauszutransferieren.⁷³ Das Gesetz, das für viele in Deutschland aktive amerikanische Unternehmen von großer Bedeutung war (darunter General Motors und IBM), betraf die Studios jedoch nicht unmittelbar, da die Nazis Filme als Kulturgut, und nicht so sehr als Ware betrachteten.⁷⁴ In den frühen Tagen des Dritten Reichs stellte George Canty fest, dass die Nazis ungewöhnlich kooperativ waren in allen finanziellen Angelegenheiten in Bezug auf Filme. Das eigentliche Problem lag, wie er bald feststellen sollte, woanders.

Mitte März 1933 begannen sich Gerüchte zu verbreiten, wonach alle jüdischen Beschäftigten in der Filmindustrie ihre Jobs

verlieren würden.⁷⁵ Tatsächlich entließ die UFA am 29. März innerhalb einer Stunde viele ihrer besten Drehbuchautoren, Regisseure, Schauspieler und Techniker.⁷⁶ In der darauffolgenden Woche sandte ein kleiner Handelsvertreterverband innerhalb der Naziorganisation einen Brief an die amerikanischen Filmunternehmen in Deutschland, in dem er darauf bestand, dass alle jüdischen Angestellten entlassen werden sollten. Der Brief verursachte beträchtliche Panik, da die amerikanischen Firmen nicht nur eine große Anzahl Juden beschäftigten, sondern auch eine große Anzahl an Nazis, und die Nazis die Juden zu terrorisieren begannen. In dieser chaotischen Situation beschlossen die Firmenmanager, das ganze jüdische Personal dessen „seelischer Unversehrtheit“ zuliebe zeitweilig zu beurlauben. Dann begannen sich innerhalb der Einzelfirmen nationalsozialistische Betriebsorganisationen zu formieren und ein Sprecher der Organisation bei Paramount verkündete, die jüdischen Angestellten könnten nicht zurückkehren.⁷⁷

Canty beschloss, sich in Hinblick auf diese Situation mit seinen Kontaktpersonen im Propagandaministerium zu treffen. Er erklärte, was sich abspielte, und man sagte ihm, er solle die jüdischen Angestellten von ihren Arbeitsplätzen fernhalten, während man die Befindlichkeiten des Handelsvertreterverbands abwägen würde. Canty wollte diesen Ratschlag befolgen, nicht aber die amerikanischen Manager, und am 20. April kehrten die jüdischen Beschäftigten an ihre Arbeitsplätze zurück. Die wiederaufgenommenen Geschäftsaktivitäten dauerten genau einen Tag an. Der Leiter des Handelsvertreterverbands wies Kinobesitzer an, keine Filme von jüdischen Vertretern zu kaufen, und das Propagandaministerium „war verärgert“ über die ungehorsamen Manager.⁷⁸

Ungefähr zu dieser Zeit wurde Max Friedland - der örtliche Geschäftsführer von Universal Pictures und Lieblingsneffe von Carl Laemmle - in Laupheim aus dem Bett gezogen und ins Gefängnis gebracht. Dort blieb er fünf Stunden, ohne dass man ihm gesagt hätte, was ihm vorgeworfen wurde.^[79] Dem Manager von Warner Brothers, Phil Kauffman, wurde sein Auto gestohlen und er wurde von Schlägern verprügelt.^[80] Der Manager von Columbia Pictures war der Nächste auf der Liste, daher verschaffte ihm Canty Ausweispapiere und riet ihm, Deutschland zu verlassen. Der Manager von MGM, Fritz Strengholt, machte sich ebenfalls zur Abreise bereit, aber Canty teilte den Behörden mit, er sei Nicht-Jude, und es wurde ihm erlaubt zu bleiben.^[81]

Nach dieser Demonstration der Stärke zogen die verbleibenden amerikanischen Manager ihre jüdischen Vertriebsmitarbeiter wieder von ihren Jobs ab, während Canty seine Diskussionen mit den verschiedenen Abteilungen der deutschen Regierung wieder aufnahm. Zu der Zeit, als die Schwierigkeiten begonnen hatten, hatte Canty in einem Bericht an das Handelsministerium das Endergebnis vorhergesagt. „Ich nehme an, dass in Bezug auf das Personal in unseren Firmen im Laufe der Zeit einige Anpassungen zu machen sein werden, insoweit sie unauslöschlich als jüdische Unternehmen abgestempelt sind“, hatte er geschrieben. „Aber ich meine damit nicht, dass wir etwa schon dazu gezwungen wären, alle jüdischen Angestellten loszuwerden. Ich glaube fast, dass wir so vorgehen werden, dass wir die Entbehrlichen entlassen und die Unentbehrlichen behalten, wenn nichts im Besonderen gegen jemanden von Letzteren spricht, aber unsere Firmenmanager werden kühlen Kopf bewahren müssen, um zwischenzeitlich mit den vielen kleinen Schwierigkeiten umzugehen.“^[82]

Cantys Vorhersage stellte sich als absolut zutreffend heraus. Er

legte dem Auswärtigen Amt Listen mit den gefragtesten jüdischen Vertriebsmitarbeitern vor und es gelang ihm, für diese Ausnahmegenehmigungen zu erhalten.^[83] Die anderen mussten gehen. Anfang Mai verkündeten die Hollywoodstudios ihre Entscheidung: „US-Filmfirmen fügen sich in der Rassenfrage den Nazis“. Wie *Variety* berichtete, war es „die amerikanische Haltung in der Frage ..., dass es sich amerikanische Firmen nicht leisten können, den deutschen Markt zu solchen Zeiten zu verlieren, egal, mit welchen Unannehmlichkeiten in Gestalt personeller Umschichtungen das auch verbunden sein mag“.^[84]

Natürlich hatte der Kompromiss Auswirkungen für beide Seiten. Während die Studios gezwungen waren, viele ihrer jüdischen Vertriebsmitarbeiter zu entlassen, erklärten sich die Nazis bereit, für den Schutz der verbleibenden einzustehen. Cauty wurde „verbindlich zugesichert, dass [er], sollten sich Kinobesitzer den Anweisungen der Nazibehörde widersetzen, die Einzelfälle lediglich dem Ministerium zu melden brauche, woraufhin entsprechende polizeiliche Maßnahmen ergriffen würden, um die Anweisungen umzusetzen“.^[85] Während der nächsten drei Jahre vertrieben jüdische Vertreter amerikanische Filme in Deutschland. Erst am 1. Januar 1936 erließen die Nazis ein neues Gesetz, das es allen Juden verbot, im Filmverleihgeschäft zu arbeiten.^[86]

Der Grund für den Kompromiss des Jahres 1933 war einfach. Seit die Nazis alle Juden aus der UFA entlassen hatten, war es zu einem starken Rückgang in der deutschen Filmproduktion gekommen und amerikanische Filme wurden dringend gebraucht, um dies in den Kinos auszugleichen.^[87] Die Hollywoodstudios hatten in dieser Situation eine beträchtliche Verhandlungsmacht und eine ihrer Forderungen war, dass sie die Hälfte ihres

jüdischen Personals behalten konnten. Es gelang ihnen auch, wesentlich bessere Bedingungen für den Verkauf ihrer Filme in Deutschland zu erreichen: Die erste Quote unter dem Nazi-Regime enthielt weniger Einschränkungen als üblich und blieb drei Jahre aufrecht statt nur eines.^[88] Die Studios verkauften 1933 insgesamt 65 Filme in Deutschland, 1932 waren es nur 54 gewesen.^[89] „Alles in allem“, berichtete Canty, „haben wir kaum Grund zur Klage.“^[90]

Dennoch trug die Entfernung der Vertreter aus den in Deutschland tätigen amerikanischen Firmen ein neues Element in die Beziehung beider Gruppen. Die Nazis, ganz in Einklang mit ihrer antisemitischen Politik, beharrten darauf, dass alle Kulturarbeiter in Deutschland arischer Abstammung zu sein hatten. Dies wäre in der Geschichte des Dritten Reichs nicht weiter bemerkenswert gewesen, nur: Die Gründer der Hollywoodstudios, die mit den Nazis Geschäfte abwickelten, waren größtenteils selbst Juden. Wie zahllose Kommentatoren bemerkt haben, waren die Männer, welche das Studiosystem in Los Angeles geschaffen hatten, jüdische Immigranten osteuropäischer Herkunft. Zu diesen Männern gehörten William Fox, der Fox gegründet hatte; Louis B. Mayer, der MGM leitete; Adolph Zukor, der Paramount leitete; Harry Cohn, der Columbia Pictures leitete; Carl Laemmle, der Universal Pictures leitete, und Jack und Harry Warner, die Warner Brothers leiteten. „Von 85 Namen in der [Film-]Produktion“, hielt eine Studie in den 1930ern fest, „sind 53 die von Juden“.^[91]

Warum machten diese mächtigen Magnaten (mit Ausnahme von William Fox, der 1930 die Kontrolle über Fox verlor) Geschäfte mit dem antisemitischsten Regime aller Zeiten? Unwissenheit kann man als Entschuldigung sofort ausschließen. Einer der

hartnäckigsten Mythen in Bezug auf Aufstieg und Fall des Dritten Reichs besteht darin, die Außenwelt habe sich in Unkenntnis über das Ausmaß der Brutalität der Nazis befunden. Tatsächlich jedoch wurde über die Ereignisse in Deutschland in amerikanischen Zeitungen stets berichtet, wenn auch nicht unbedingt immer auf den Titelseiten. Die Hollywoodchefs wussten ganz genau, was in Deutschland vor sich ging, nicht nur, weil man sie gezwungen hatte, ihre eigenen jüdischen Vertreter zu entlassen, sondern auch, weil die Tatsache der Judenverfolgung zu der Zeit Allgemeinwissen war.

Verglichen mit den frühen Bemühungen der größten jüdischen Organisation in den USA, des American Jewish Congress, nimmt sich die Handlungsweise der Hollywoodchefs besonders problematisch aus. Am 27. März 1933, gerade als die amerikanischen Firmen mit den Nazis in der Angelegenheit der Vertreter kooperierten, stellte diese Organisation eine Kundgebung im Madison Square Garden auf die Beine, um gegen die Behandlung der Juden in Deutschland zu protestieren. Der Ehrenpräsident des American Jewish Congress, Rabbi Stephen S. Wise, verkündete den Grund für die Zusammenkunft in unmissverständlicher Weise: „Die Zeiten für Vorsicht und Besonnenheit sind vorbei. ... Was heute in Deutschland geschieht, kann morgen in jedem anderen Land dieser Welt geschehen, wenn es nicht angefochten und verurteilt wird. Es sind nicht die deutschen Juden, die angegriffen werden. Es sind die Juden. Wir müssen unsere Stimme erheben. Wenn dies vergeblich sein sollte, so haben wir zumindest gesprochen.“^[92]

Dies waren mutige Worte und der nächste Zug des American Jewish Congress bestand darin, zu einem Boykott deutscher Waren aufzurufen. Die Idee war zu der Zeit nicht unumstritten:

Zwei andere wichtige jüdische Gruppen - das American Jewish Committee und die B'nai B'rith - weigerten sich beharrlich, den Boykott zu unterstützen.⁹³ Und in den 1930ern waren dies die Gruppen, welche die engsten Bande zu den amerikanischen Studios unterhielten. Im Gefolge der Kundgebung im Madison Square Garden ignorierten die Studios die Boykottidee. Dann formulierten die Studios mit Hilfe der Anti-Defamation League der B'nai B'rith noch eine letzte Richtlinie, die sowohl ihren Umgang mit den Nazis als auch die amerikanische Kultur allgemein beeinflusste.

Ende Mai 1933 hatte ein Hollywood-Drehbuchautor namens Herman J. Mankiewicz - der Mann, der später *Citizen Kane* schreiben sollte - eine vielversprechende Idee. Er war sich der Behandlung der Juden in Deutschland bewusst und dachte: Warum sollte man dies nicht auf die Leinwand bringen? Sehr schnell schrieb er ein Stück mit dem Titel *The Mad Dog of Europe* nieder, das er an seinen Freund Sam Jaffe, einen Produzenten bei RKO, sandte. Jaffe war so eingenommen von der Idee, dass er die Produktionsrechte kaufte und sofort seinen Job quittierte.⁹⁴ Dieser Produzent, der wie Mankiewicz jüdisch war, hatte vor, eine großartige Hollywood-Besetzung zu versammeln und all seine Energien einem Film zu widmen, der die ganze Welt erschüttern würde.



Herman J. Mankiewicz, Autor von „The Mad Dog of Europe“ und „Citizen Kane“.

Niemand hatte je zuvor einen Film über Hitlers Verfolgung der Juden gemacht und Jaffe war besorgt, dass jemand in Hollywood seine Idee stehlen könnte. Daher schaltete er im *Hollywood Reporter* eine ganzseitige Anzeige und verkündete in einem „an die gesamte Filmindustrie“ gewandten Brief sein Vorhaben: „Weil es meine ehrliche Überzeugung ist, dass ich in ‚The Mad Dog of Europe‘ das wertvollste Filmeigentum habe, das ich je besessen habe“, schrieb er, „und weil ich mir genügend Zeit nehmen möchte, um den Film mit der unendlichen Sorgfalt vorzubereiten und zu drehen, die sein Thema verdient, bitte ich die Filmindustrie hiermit, meine Vorrechte zu respektieren.“⁹⁵

Als Nächstes musste Jaffe jemanden finden, der das Stück in ein

brauchbares Filmdrehbuch verwandeln würde. Er hätte Mankiewicz gebeten, diese Arbeit zu übernehmen, aber dieser stand bei MGM unter Vertrag, also war er gezwungen, stattdessen jemand anderen ausfindig zu machen.^[96] Schließlich engagierte er einen unbekannteren Drehbuchautor namens Lynn Root und es stellte sich heraus, dass Root sehr schnell war. Nach nur einem Monat war Jaffe im Besitz des Skripts.^[97] Er schlug die erste Seite auf. „Dieser Film ist im Interesse der Demokratie produziert worden, einem Ideal, welches die edelsten Taten der Menschheit inspiriert hat“, las er. „Heute hat der überwiegende Teil der zivilisierten Welt dieses Stadium der Aufklärung erreicht.“^[98] Dies war ein starker Auftakt, der die Maßstäbe sehr hoch ansetzte. Jaffe las weiter. Beim Lesen erwachte der Film vor seinem inneren Auge zum Leben:

Es ist der Juli 1915. Schauplatz ist das Haus der Mendelssohns, einer patriotischen jüdischen Familie, die im ersten Jahr des 1. Weltkriegs in Deutschland lebt. Die Mendelssohns haben gerade ihren ältesten Sohn an die Westfront geschickt und verbringen den Nachmittag mit ihren besten Freunden, den Schmidts. Die Väter genießen ein Schachspiel, die Mütter organisieren eine Wohltätigkeitsveranstaltung und die Kinder spielen draußen. Im dem Augenblick kommt ein Telegramm an und die Mendelssohns erfahren, dass ihr Ältester im Feld gefallen ist.

Das zweite Kind der Mendelssohns, ein Junge von gerade einmal 16 Jahren, ist entschlossen, das Erbe seines Bruders weiterzutragen. Er fälscht das Datum auf seiner Geburtsurkunde, um als volljährig zu gelten, und meldet sich zu den kaiserlichen deutschen Luftstreitkräften. Bald wird er als Held angesehen: Er hat Dutzende von feindlichen Flugzeugen abgeschossen und man sagt, er sei unbesiegbar. Aber eines Tages erhalten die

Mendelssohns ein Telegramm mit der Nachricht, dass auch ihr zweiter Sohn getötet worden ist.

Der dritte Junge, der in den Krieg zieht, ist der älteste Sohn der Schmidts, Heinrich. Anders als die Mendelssohn-Jungen wird Heinrich nicht im Kampf getötet. Er kämpft tapfer bis zum Ende. Als er jedoch heimkehrt, ist er ein ganz anderer Mensch. Er ist zornig und verbittert und klagt unaufhörlich über die schlechte Behandlung, die Deutschland zuteilwird. „Steuern, Kriegsschulden, Reparationszahlungen - alles wird auf uns abgewälzt“, sagt er. „Es macht mich krank. Das deutsche Herz sollte hart und stark und unerbittlich sein, um unsere Feinde im Inneren wie Äußerer zu zerschmettern.“^[99]

Heinrich sucht, wie so viele, nach einer anderen Art von Führer und eines Tages trifft er Adolf Hitler. Er erliegt Hitlers Charisma und wird blind für alles andere. Er tritt der NSDAP bei, nimmt am gescheiterten Putsch von 1923 teil und teilt schließlich eine Gefängniszelle mit dem großen Führer selbst. Die beiden Männer verstehen sich prächtig, bis jemand aus Heinrichs Vergangenheit ihm einen Besuch abstattet. Hitler ist schockiert, als er den Namen auf der Besucherkarte liest.

„Ilsa Mendelssohn“, sagt er. „Wer ist sie?“

„Nun ...“, setzt Heinrich an.

„Jüdisch!“, brüllt Hitler.

„Ja.“

„Du willst ein Nazi sein - und bringst eine Jüdin ausgerechnet an meine Tür.“^[100]

Heinrich erklärt, dass er Ilsa Mendelssohn, einer Familienfreundin, gerade vor seinem Aufbruch an die Westfront einen Antrag gemacht hat. Hitler ist unerbittlich. „Wenn du unwürdig bist, muss ich dich aus meinem Herzen reißen, so wie

ich dir jetzt befehle, dieses jüdische Mädchen aus dem deinen zu reißen“, sagt er. „Entscheide dich jetzt. Bist du ein Nazi – oder ein Judenliebhaber?“¹⁰¹

Tatsächlich leistet Heinrich Hitlers Weisung Folge. Er trifft sich mit Ilsa und offenbart ihr seine Einstellung gegenüber dem jüdischen Volk: „Kein Jude kann ein Deutscher sein. Sie sind Feinde Deutschlands – Parasiten, die sich von deutschem Blut nähren.“ Als Ilsa protestiert, antwortet Heinrich kalt: „Ich will dich nie wieder sehen. Es ist mir Ernst. Dich und deine jüdische Familie.“¹⁰²

An diesem Punkt ändert sich die Szenerie. Der Film greift auf das WochenschaufORMAT zurück. Wichtige historische Ereignisse entfalten sich, eines nach dem anderen: der Dawes-Plan von 1924, die Entwicklung der deutsch-amerikanischen Beziehungen, die Besuche mehrerer wichtiger amerikanischer Persönlichkeiten in Berlin. Dann, als es gerade so aussieht, als würde sich alles verbessern, bricht der Aktienmarkt zusammen. Banken müssen schließen, Menschen verlieren ihre Jobs, der Optimismus verschwindet. In dem daraus resultierenden Chaos ernennt Präsident Hindenburg Adolf Hitler zum deutschen Kanzler und bald danach übernimmt Hitler die höchste Gewalt.

Schauplatz ist nunmehr die Heimatstadt der Mendelssohns in der Jetztzeit. Wie zu erwarten setzt Hitler seine Wahlkampfversprechen um. Zahlreiche Menschen werden gezwungen, die Straßen mit Schildern entlangzugehen, auf denen zu lesen steht „Ich bin ein Jude“. Sie werden mit Schlamm und Dreck beworfen. Im Hintergrund geschlossene Geschäfte. „Kauft nicht hier – Jude!“ ist auf die Türen geschmiert. Steine sind durch die Fenster geworfen worden.¹⁰³

Trotz dieser Schrecken ist Vater Mendelssohn – ein

Geschichtsprofessor an der örtlichen Universität – entschlossen, wie üblich zur Arbeit zu gehen. Als er seinen Unterrichtsraum betritt, ist er bestürzt von dem Anblick, der sich ihm bietet. Ein Student steht an einer Wand mit einer Mütze, welche die Aufschrift „JUDE“ trägt. Ein Füllfederhalter steckt in seiner Schulter und Blut tropft aus der Wunde. Ein anderer Student schreibt „Mein Lehrer ist ein Jude“ an die Tafel. Mendelssohn versucht, die Ruhe wiederherzustellen, aber die Studenten sind aufsässig. „Wir lassen uns von Juden nichts befehlen!“, schreit einer von ihnen.¹⁰⁴ Schließlich betritt ein anderer Professor den Unterrichtsraum und teilt Mendelssohn mit, er könne nicht weiter an der Universität arbeiten. Mendelssohn nimmt den jüdischen Jungen an der Hand und verlässt den Unterrichtsraum für immer.

Am selben Tag spielt sich ein wichtiges Ereignis ab: Heinrich wird zum Polizeichef seiner Heimatstadt ernannt. Das Erste, was er bei seiner Rückkehr erfährt, ist, dass sein Bruder Ilsa Mendelssohn geheiratet hat und dass sie ein gemeinsames Kind haben. „Auf die Art also hast du die Stellung gehalten, während ich an der Front war“, sagt er Ilsa. „Was hätte ich von einer Jüdin auch anderes erwarten sollen?“ Dann wendet er sich an seinem Bruder und sagt: „Du bist fertig mit ihr. Mit ihr und ihrer jüdischen Brut.“¹⁰⁵ Wenige Tage später erscheint ein neues Gesetz in den Zeitungen: „Hitler verfügt, dass alle mit Juden verheirateten Arier sich entweder von diesen trennen müssen oder in ein Gefangenenlager geschickt werden.“¹⁰⁶

Alles geschieht nun Schlag auf Schlag. Professor Mendelssohns letzter noch verbleibender Sohn, ein Junge namens Hans, wird brutal von Nazischlägern ermordet. Mendelssohn wendet sich hilfesuchend an seinen alten Freund Schmidt und Schmidt wiederum an seinen Sohn Heinrich. Aber dieser weigert sich,

etwas zu tun. „Ich bin nicht dazu da, den Juden zu helfen“, sagt er. „Ich bin dazu da, sie zu vertreiben. Sie haben Deutschland verraten. ... Wir müssen das Gesindel loswerden.“¹⁰⁷

Ganz auf sich gestellt, geht Professor Mendelssohn alleine zur Leichenhalle, um die Leiche seines Sohns entgegenzunehmen. Er stellt fest, dass diese mit Hakenkreuzen gebrandmarkt wurde. In seinem Zorn brüllt er eine Gruppe anwesender Nazis an: „Wir Juden sind gut genug, um auf dem Schlachtfeld zu sterben, aber nicht gut genug, um im Vaterland zu leben.“ Die Nazis erschießen ihn. Dann kommt Schmidt an und sieht, was geschehen ist. „Hört auf mit dem Blutvergießen ... mit dieser Verfolgung Unschuldiger“, schreit er. Die Nazis töten auch ihn.¹⁰⁸

Als Heinrich von den Morden hört, ist er schockiert. Endlich erkennt er seinen Fehler. Er eilt hinüber zu seinem Bruder und Ilsa. Er gibt ihnen Ausweispapiere und sagt ihnen, sie sollen über die Grenze fahren. Als sie aufbrechen, fängt eine Gruppe von Nazis an, auf sie zu schießen. Heinrich wirft sich vor das Gewehrfeuer und stirbt, während das Auto fortrast, der Sicherheit entgegen. Mit diesem eigenartig optimistischen Ausblick endet der Film.

Sam Jaffe legte das Stück nieder. Einiges war sofort klar. Zunächst einmal war *The Mad Dog of Europe* nicht eben das großartigste Skript, das er bislang gelesen hatte. Das Tempo war unausgewogen, die Charaktere seicht und die schriftstellerische Qualität mittelmäßig. Die Handlung beinhaltete zu viele unerwartete Wendungen und es war nicht ganz einfach, den Überblick über all die Ereignisse zu behalten. Er würde eine erkleckliche Anzahl an Revisionen vornehmen müssen, wenn der Film ein Massenpublikum anziehen sollte.

Dennoch sah es nicht gar so schlecht aus. Die Thematik war so

frisch und originell, wie sie dies von Anfang an gewesen war. Nichts Derartiges war je zuvor verfilmt worden. Etwas allzu Überraschendes war daran – und das war das Wichtigste – aber auch nicht. Die Verfolgung der Juden war zu der Zeit allgemein bekannt und alle Ereignisse im Film waren bereits eingetreten oder man konnte sie sich leicht vorstellen. Jaffe hatte ein Thema in Händen, das jedem präsent war, und er würde der Erste sein, der es ansprach. Er entschied, das Unternehmen weiter zu forcieren.

Natürlich waren verschiedene Kräfte installiert worden, um die Entstehung eines solchen Films zu verhindern. In allererster Linie war da Georg Gyssling, der dafür verantwortlich war, Paragraph 15 der deutschen Filmverordnung in Anschlag zu bringen. Bis zu diesem Punkt hatte Gyssling diesen lediglich gegen traditionelle „Hetzfilme“ eingesetzt, d.h. Filme, welche die deutsche Armee zur Zeit des 1. Weltkriegs verunglimpften. Wie jeder leicht feststellen konnte, war aber *The Mad Dog of Europe* ungleich bedrohlicher, denn der Film tat mehr, als nur an alten Wunden zu rühren – er attackierte das gegenwärtige deutsche Regime. Es handelte sich um einen Film, der „eine dem deutschen Ansehen abträgliche Tendenz oder Wirkung“ hatte.

Trotzdem er also anwendbar gewesen wäre, konnte Gyssling Paragraph 15 dennoch nicht gegen *The Mad Dog of Europe* in Anschlag bringen, aus dem ganz einfachen Grund, dass die Firma, die den Film produzierte, keine Geschäfte in Deutschland machte. Gyssling blieb nur eine Option: Er konnte das Hays Office davon in Kenntnis setzen, dass seine Regierung für den Fall, dass *The Mad Dog of Europe* produziert werden sollte, womöglich ein Verbot über alle amerikanischen Filme in Deutschland verhängen würde. Es ist nicht sicher, ob Gyssling dies zu dem Zeitpunkt

tatsächlich tat - dies kann nicht abschließend belegt werden -, wahrscheinlich aber schon, denn sehr bald lud Will Hays Sam Jaffe und Herman Mankiewicz in sein Büro ein, um ihre bevorstehende Produktion zu diskutieren.

Das Treffen war nicht freundschaftlich. Hays sagte Jaffe und Mankiewicz, ihre Aktivitäten würden die Geschäfte der großen Hollywoodstudios gefährden. Er beschuldigte die beiden, sie hätten „für den Film eine sensationsträchtige Situation gewählt, so dass er ihnen, sollte er umgesetzt werden, enorme Gewinne bescheren würde, während er gleichzeitig für die Industrie gewaltige Verluste zur Folge hätte“. Jaffe reagierte einfach, indem er sagte, er würde die Produktion ungeachtet eines etwaigen Verbots, das Hays versuchen könnte, darüber zu verhängen, fortsetzen. Mankiewicz schloss sich dem an und fügte hinzu, er habe die Geschichte aus demselben Grund geschrieben, aus dem die Hollywoodstudios *Baby Face*, *Melody Cruise* und *So This Is Africa* gemacht hätten - nämlich, um das Publikum zu unterhalten.¹⁰⁹

Hays musste einen anderen Zugang wählen, also bat er seinen Repräsentanten in Los Angeles, Joseph Breen, sich an wichtige Persönlichkeiten in der örtlichen jüdischen Gemeinde zu wenden. Er hatte sehr genaue Vorstellungen im Hinblick darauf, an wen genau Breen herantreten sollte. Breen sollte nicht etwa zur örtlichen Zweigstelle des American Jewish Congress gehen, da es ihm bereits missglückt war, sich die Unterstützung dieser Gruppierung bei der Unterdrückung des Films zu sichern. Stattdessen sollte er die Personen aufsuchen, die zu dem Zeitpunkt gerade dabei waren, einen Beirat für die Anti-Defamation League in Los Angeles ins Leben zu rufen.¹¹⁰

Breen trat an die Gruppe heran und suchte die Verbindung zu

einem Mann namens Leon Lewis, der früher eine leitende Position bei der Anti-Defamation League innehatte. Er bot Lewis ein eigenwilliges Argument. Sollten Jaffe und Mankiewicz *The Mad Dog of Europe* produzieren, so sagte er, dann würde dies in den USA eine enorme antisemitische Gegenreaktion hervorrufen: „Aufgrund der großen Anzahl von hierzulande in der Filmindustrie aktiven Juden wird sicherlich der Vorwurf laut werden, dass die Juden als Klasse hinter einem solchen Anti-Hitler-Film stecken und dass sie die Leinwand für ihre eigenen propagandistischen Zwecke nutzen. Die gesamte Filmindustrie wird wahrscheinlich deswegen, also wegen der Aktion lediglich einer Handvoll von Leuten, auf die Anklagebank geraten.“¹¹¹

Als Lewis dieses Argument erstmals hörte, war er extrem misstrauisch. Er notierte, das Hays Office wolle *The Mad Dog of Europe* nicht produziert wissen, „weil [sic] es befürchtet, dass der Film eine antisemitische Reaktion hervorrufen wird“. Sein Gebrauch von „sic“ in einem Satz, der keinen Fehler enthält, legt nahe, dass er nicht davon ausging, das Hays Office glaube tatsächlich an sein eigenes Argument.¹¹² Ein paar Wochen später schrieb er, Breen habe ihn nicht überzeugen können, habe er doch „in der Vergangenheit keinen besonders starken schützenden Einfluss bemerkt, der von der Hays-Organisation ausgegangen wäre“.¹¹³ Dennoch nutzte er seine Kontakte, um ein Exemplar des Skripts von *The Mad Dog of Europe* von Sam Jaffe zu erhalten, und versprach diesem, er werde es sorgfältig prüfen, sein Feedback geben und Vorschläge unterbreiten.¹¹⁴

Am 16. August 1933 fand eines der ersten Treffen des neuen Beirats der Anti-Defamation League in Los Angeles statt. Alle lokalen Mitglieder waren anwesend und mehrere andere wichtige Persönlichkeiten waren ebenfalls gekommen, darunter Rabbi

Isadore Isaacson vom Temple Israel in Hollywood. Zuerst verlas Lewis das gesamte Skript von *The Mad Dog of Europe*. Dann gab es eine Diskussion. Alle im Raum stimmten darin überein, dass die direkten Bezugnahmen auf Hitler und Nazideutschland gefährlich sein könnten. Nichtsdestotrotz „war es die fast einhellige Meinung, dass der Film, wenn er so modifiziert würde, dass er sich dem Anschein nach auf ein fiktives Land bezieht, und wenn die propagandistischen Elemente abgeschwächt und subtiler gestaltet würden, ein höchst effektives Mittel wäre, um die Allgemeinheit in Hinblick auf die wichtigsten Auswirkungen der Hitlerei aufzurütteln“. ¹¹⁵

Bevor das Treffen zum Abschluss kam, brachten einige Mitglieder eine letzte Sorge zum Ausdruck. Selbst wenn das Skript entschärft werde, sagten sie, werde das Hays Office vermutlich trotzdem Einwände gegen den Film erheben, da die großen Hollywoodstudios immer noch in Deutschland Geschäfte machten. Niemand von den Anwesenden wusste genau, welches Ausmaß diese Geschäfte hatten. Manche vermuteten, Deutschland verbiete Filme mit jüdischen Schauspielern; andere dachten, Deutschland schließe ganze Firmen aus, „von denen angenommen wird, dass sie von Juden kontrolliert werden“. Niemand hatte die geringste Vorstellung davon, dass die Nazis in Wirklichkeit den Vertrieb von amerikanischen Filmen in Deutschland erleichterten. ¹¹⁶

Dennoch beschloss Lewis mit Blick auf besagten Aspekt der Geschäftsbeziehungen, die Situation auszuloten. Er bat einen bekannten Drehbuchautor, einen Entwurf von *The Mad Dog of Europe* vorzubereiten, welcher keine der eindeutig Einwände hervorrufenden Stellen enthielt. Er legte diesen dann drei verschiedenen Agenten vor, und diese sagten ihm alle ohne zu

zögern ein und dasselbe: „Es war sinnlos, eine so geartete Geschichte vorzulegen, da die wichtigsten Studios für alle Filme dieser Art bereits den ‚Daumen nach unten‘ gehalten hatten.“¹¹⁷

Lewis erstattete dann der Anti-Defamation League Bericht über seine Erkenntnisse. Er schrieb an den Direktor, Richard Gutstadt, gab alles weiter, was er hatte in Erfahrung bringen können, und wies darauf hin, dass zwei verschiedene Vorgehensweisen möglich waren. Die Anti-Defamation League konnte entweder versuchen, alle Propagandafilme zum Thema Nazideutschland zu verhindern – eine Strategie, die klarerweise den Nazis und dem Hays Office gefallen würde –, oder sie konnte „die Verbreitung der richtigen Art von Propagandafilmen sponsern und unterstützen“. Falls die Anti-Defamation League die zweite Option wählte, war die logische Folge, dass sie die Inhalte von *The Mad Dog of Europe* mitgestalten würde.¹¹⁸

Als jedoch Gutstadt das Stück las, reagierte er ganz anders darauf als alle bei dem Treffen in Los Angeles Anwesenden. Seine Tochter ebenfalls. („Zufällig studiert sie Literaturwissenschaften im Hauptfach und hat ein ziemlich scharfes Urteilsvermögen, was den literarischen Wert [eines Werks] angeht“, erklärte Gutstadt.) Die Position beider war die folgende: „Der Film kann, zumindest in seiner gegenwärtigen Form, absolut nichts Gutes bewirken, dafür aber beträchtlichen Schaden anrichten. ... Er ist amateurhaft und entspricht in etwa dem, was ein Student ausarbeiten würde, forderte man ihn auf, ein Skript mit genau dem Zweck aufzubereiten, der für dieses Skript erklärtermaßen bestanden hat.“¹¹⁹

Gutstadts Meinung über *The Mad Dog of Europe* gründete in Wirklichkeit weniger auf der Expertise seiner Tochter als vielmehr in einer Strategie, welche die Anti-Defamation League in

jüngerer Zeit verfolgt hatte, um mit einem Wandel in den Bedingungen vor Ort umzugehen. Von dem Augenblick an, wo Hitler in Deutschland an die Macht gelangt war, war in den USA ein dramatisches Anwachsen des Antisemitismus zu verzeichnen. In vielen amerikanischen Städten waren Naziaufmärsche abgehalten worden und heimische faschistische Organisationen wie die Silberhemden waren ins Leben gerufen worden.^[120] Einer der am weitesten verbreiteten Vorwürfe dieser Gruppen bestand darin, die Juden würden die öffentliche Meinung durch ihre Kontrolle über die Massenmedien, insbesondere Filme, beeinflussen. Unter diesen Bedingungen war die Anti-Defamation League mittlerweile sehr stark auf der Hut davor, gegen die Situation in Deutschland offen zu protestieren, aus Furcht davor, dass solche Proteste nur den amerikanischen Antisemitismus anheizen würden.^[121]

Nach langer Überlegung hatte sich die Anti-Defamation League eine alternative Strategie einfallen lassen, um mit der Verfolgung der Juden in Deutschland umzugehen. „Wir sind in den meisten unserer Aktivitäten bestrebt, die nicht-jüdische Beförderung einer gegen Hitler gerichteten Geisteshaltung zu zeigen“, sagte Gutstadt. „Es entspricht den Erwartungen, wenn Juden lautstark gegen alles in Opposition treten, was antisemitischen Charakter hat, ob dies nun im In- oder Ausland ist. Nicht erwartet wird hingegen, dass Nicht-Juden für die Belange von Juden eintreten, und dies ist das Element, das wir nutzen müssen, um Eindruck auf den nicht-jüdischen Bevölkerungsteil zu machen.“ Nachdem *The Mad Dog of Europe* nicht zur neuen Taktik der Anti-Defamation League passte, drängte Gutstadt Lewis, seinen Einfluss geltend zu machen, um dessen Produktion zu unterbinden.^[122]

Lewis tat, was ihm gesagt worden war. Obwohl sein Komitee

einstimmig befunden hatte, *The Mad Dog of Europe* habe das Potenzial zu einem effektiven Propagandastück, klapperte er Hollywood ab und setzte die maßgeblichen Parteien davon in Kenntnis, dass die Anti-Defamation League den Film missbilligte. „Ich habe diese Angelegenheit noch nicht einmal in irgendeiner Phase mit dem Beirat diskutiert“, hielt er fest, „sondern habe einzig und allein aus Eigeninitiative und in eigener Verantwortung gehandelt.“^[123] Es sprach sich schnell herum. Am 1. September konnte er Gutstadt berichten, der Film werde nicht gemacht. Der Produzent, Sam Jaffe, hatte versucht, 75.000 \$ aufzubringen, um seine Kosten zu decken, aber „die Kreise, in denen er sich in Hinblick auf diese finanziellen Mittel umtun könnte, sind jetzt recht gut informiert und aller Wahrscheinlichkeit nach ist das Projekt gestorben.“^[124] Tatsächlich hatte Jaffe, was Lewis nicht wusste, seine Kosten wieder hereingeholt, indem er die Produktionsrechte an jemand anderen verkauft hatte, und der Film war näher daran, umgesetzt zu werden, als je zuvor.

Derjenige, der jetzt im Besitz der Filmrechte war, war eine höchst ungewöhnliche Hollywood-Persönlichkeit namens Al Rosen.^[125] Rosen war ein Agent - in jenen Tagen ein sogenannter „ten-percenter“, also ein Agent, der 10 % für seine Tätigkeit einbehielt - und er hatte den Ruf, zu bekommen, was er wollte. Sein erster wichtiger Klient, der Schauspieler Frederic March, beschrieb seine Methoden wie folgt: „Nie hätte er den Haupteingang benutzt, wenn es auch eine Seitentüre oder einen unterirdischen Gang gab. ... Wir hatten nie eine Verabredung. Al wurde nie irgendwo erwartet, aber sein Erscheinen war auch nie unerwartet. Es kam vor, dass ich nervös wurde, wir könnten wegen unerlaubten Betretens verhaftet werden, und dann ging die Tür auf und [Louis B.] Mayer oder irgendein anderer wichtiger

Magnat kam herein. Dessen Gesicht leuchtete dann auf und er begrüßte Al als einen alten Freund, worauf sie eine Diskussion darüber anfangen, ob das Studio ohne mich überhaupt leben könne.“¹²⁶

Wenn jemand in der Lage sein würde, einen wichtigen leitenden Angestellten in Hollywood davon zu überzeugen, *The Mad Dog of Europe* zu produzieren, dann Rosen. Er war furchtlos und unerbittlich, und in diesem speziellen Fall machte er keinen Hehl aus seinen Motivationen. „Es wäre müßig, zu behaupten, ich würde den Film aus Altruismus machen, einen Kreuzzug für das Wohlergehen einer Rasse führen“, sagte er. „Mein Standpunkt ist der, dass ich Grund zu der Annahme habe, dass es eine Nachfrage in der Öffentlichkeit für einen Film gibt, wie er mir vorschwebt.“¹²⁷

Als die Fachblätter berichteten, Rosen führe die Arbeit an *The Mad Dog of Europe* fort, setzte die übliche Reihe von Präventionsmaßnahmen ein. Georg Gyssling ging zum Hays Office – diesmal gibt es dafür eindeutige Belege –, welches wiederum Rosen drängte, die Produktion aufzugeben. Dieselben Ausflüchte wurden gemacht: Ein Film wie dieser würde die Geschäfte der großen Studios in Deutschland gefährden und den Antisemitismus in den USA befördern. Dieselben Drohungen wurden geäußert: Sollte Rosen nicht sofort von seinem Vorhaben ablassen, würde das Hays Office alles in seiner Macht stehende tun, um dafür zu sorgen, dass der Film nie produziert werde.¹²⁸

Rosen jedoch war eine von Jaffe sehr verschiedene Persönlichkeit, und als ihm in dieser Weise gedroht wurde, reagierte er aggressiv. Zuerst sicherte er sich die Unterstützung von Mitgliedern des American Jewish Congress, die auf einen nationalen Boykott gegen deutsche Waren drängten.¹²⁹ Dann tat

er etwas sehr Ungewöhnliches: Er verklagte das Hays Office. Er ging vor den Superior Court von Los Angeles und klagte gegen die Organisation wegen böswilliger Einmischung in Verträge und Konspiration. Er forderte Schadensersatz in Höhe von insgesamt 1.022.200 \$: 7200 \$ für die Kosten des Skripts, 15.000 \$ für angefallene Verpflichtungen und 1.000.000 \$ als Strafgeld.¹³⁰

Am selben Tag, als Rosen Klage gegen das Hays Office einreichte, gab er gegenüber der Jewish Telegraphic Agency eine bemerkenswerte Verlautbarung ab. Seine Worte waren ungeschminkt und bruchstückhaft, enthüllten jedoch der Öffentlichkeit erstmals, was sich hinter den Szenen in Hollywood abspielte:

Ich weiß aus sicherer Quelle, dass Vertreter von Dr. Luther und von Dr. Gyssling aus Los Angeles an die Hays-Organisation herangetreten sind, damit diese ihren Einfluss bei den Produzenten von Hollywood geltend macht, um mich dazu zu bringen, die Produktion von „The Mad Dog of Europe“ einzustellen. Aber ich werde nichtsdestotrotz weitermachen.

Die deutschen Funktionäre haben durchblicken lassen, dass das Vermögen der großen Hollywood-Produzenten in Deutschland konfisziert werden würde und keine weiteren amerikanischen Filme nach Deutschland importiert, sollte man dort nicht den entsprechenden Einfluss geltend machen und Druck auf mich ausüben, diesen Film zurückzuziehen. Die meisten dieser großen Produzenten sind jüdische Firmen und sie bezeichnen sich selbst als Juden. ...

Sie sagen, wenn mein Film produziert wird, so werde dies den Juden in Deutschland schaden. Jeder auch nur einigermaßen informierte Amerikaner weiß, dass die Juden in Deutschland Exil,

Einkerkerung und Unmenschlichkeit erlitten haben, dass ihnen das Recht verwehrt wurde, ihren Lebensunterhalt zu verdienen, und sie nicht selten hingerichtet werden. Können einem Geschlecht, dem solches widerfahren ist, noch neue und größere Gräueltaten zugefügt werden? Die Presse ist voll mit Geschichten über die Brutalität der Nazis. Haben diese Presseorgane noch größere Gräueltaten gegenüber den deutschen Juden hervorgerufen, indem sie diese Geschichten gedruckt haben? Warum also sollten sie Einwände erheben, wenn wir die tatsächlichen Geschehnisse vor der amerikanischen Öffentlichkeit bildlich darstellen wollen?¹³¹

Im Laufe der nächsten sieben Monate – von November 1933 bis Juni 1934 – setzte Rosen seine Vorbereitungen für *The Mad Dog of Europe* fort. Er verschaffte sich über dreitausend Meter an Wochenschau-Material aus Deutschland, um dieses in den Film einzubeziehen.¹³² Er entdeckte einen Schauspieler, der genau wie Hitler aussah, um diese Rolle erstmals auf der Leinwand zu verkörpern.¹³³ Und er schickte einen Brief an 1000 Kinobetreiber in den ganzen USA, um deren Stellungnahme zu seinen Plänen einzuholen.¹³⁴

Rosen versuchte auch, einige der mächtigsten Führungskräfte in Hollywood zu überzeugen, Geld in das Projekt fließen zu lassen. In diesem Punkt war er völlig erfolglos. Louis B. Mayer teilte ihm mit, es werde keinen Film geben, „weil wir Interessen in Deutschland haben; ich repräsentiere die Filmindustrie hier in Hollywood; wir stehen dort im Austausch; wir haben fantastische Einkünfte aus Deutschland, und wenn es nach mir geht, wird dieser Film nie gemacht werden.“¹³⁵

Und so wurde *The Mad Dog of Europe* nie filmisch umgesetzt.

Es erschienen weiterhin Ankündigungen in den Branchenblättern, denen zufolge Al Rosen die nächste Etappe anging, aber nichts wurde je verwirklicht. Die einzige vergleichbare Produktion aus dieser Zeit war ein eher unbedeutender Anti-Nazi-Film mit dem Titel *Hitler's Reign of Terror*, kein Spielfilm, sondern eine eigenwillige Mischung aus echtem und gestelltem Wochenschau-Filmmaterial, welche im Mai 1934 ein paar wenige Kinos erreichte. Diese unabhängige Produktion erhielt jedoch durchgängig schlechte Rezensionen und sogar die deutsche Regierung erkannte, dass davon keine Bedrohung ausging: „Der Film ist filmtechnisch recht mangelhaft. Er ist eine schnelle Folge meist zusammenhangloser Bilder. ... Die von der Gegenseite erhoffte Wirkung dürfte der Film nicht haben. ... Auch die Gegenseite, die vermutlich eine Zusammenstellung von Greuelaufnahmen erwartet hat, dürfte enttäuscht sein.“¹³⁶

Die Deutschen sahen offenbar, dass sie von dieser erfolglosen Produktion nichts zu befürchten hatten. Georg Gyssling schenkte ihr dementsprechend wenig Aufmerksamkeit, aber er trat jedes Mal an das Hays Office heran, wenn er eine Ankündigung in Bezug auf *The Mad Dog of Europe* in den Branchenblättern las. Nur bei einer einzigen Gelegenheit stieß er auf Schwierigkeiten. Im Juni 1933 hatte er Frederick Herron erbost, indem er Warner Brothers aufgrund von *Captured!* vom deutschen Markt verbannte. Als er daher das nächste Mal einen Zeitungsbericht über *The Mad Dog of Europe* las, ging er nicht zum Hays Office, sondern zum deutschen Botschaftsrat in Washington, D.C., der seinerseits eine Beschwerde beim State Department deponierte. Dieses brachte dann die Angelegenheit gegenüber seinem Ansprechpartner im Hays Office, Frederick Herron, zur Sprache. „Herron charakterisierte hierauf den deutschen Konsul in Los

Angeles, den er persönlich kennt, in energischer und ganz unnachahmlicher Weise.“

Herron fügte einigermaßen indigniert hinzu, er wolle mit der ganzen Angelegenheit nichts zu tun haben; er sei bereit gewesen, mit den deutschen Behörden zusammenzuspielen, solange diese sich wie Gentlemen verhielten, aber seit deren Agieren in Hinblick auf „Captured“ sehe er keinen Grund, sich zu überschlagen, um ihnen einen Dienst zu erweisen. Die Versuche der Hays-Organisation, die Produktion von „The Mad Dog of Europe“ zu unterbinden, hätten die Organisation in Rechtsstreitigkeiten verwickelt, bei denen es um etwa 1.500.000 \$ ging. Die deutsche Regierung habe keinerlei wie auch immer geartete Anerkennung seiner Bemühungen in der Sache gezeigt oder ein Bewusstsein für die Unannehmlichkeiten, denen seine Organisation ihretwillen ausgesetzt gewesen sei.¹³⁷

Herrons Einstellung zu *The Mad Dog of Europe* schien sich zu ändern, er schien das Hays Office in eine andere Richtung zu bugsieren - aber in Wirklichkeit war dies nur einer seiner Ausbrüche. Bereits nach wenigen Wochen würde er wieder mit den deutschen Behörden zusammenspielen. Und nun hatten die Hollywoodstudios dank der Allianz seiner Organisation mit der Anti-Defamation League eine perfekte Rechtfertigung dafür, keine Filme über die Nazis zu machen. Privat hatten die Studiochefs zugegeben, dass sie diese Filme deswegen nicht machten, weil sie ihre Geschäftsinteressen in Deutschland wahren wollten. Nun jedoch konnten sie sich auf ein hehreres Ziel berufen: Sie suchten eine antisemitische Reaktion in den USA zu verhindern. Es gibt keine Belege, weder für diesen noch einen späteren Zeitpunkt,

dass sie wirklich Furcht vor der potenziellen antisemitischen Reaktion hatten, die ein Anti-Nazi-Film provozieren mochte. Sie nutzten allerdings die Position der Anti-Defamation League, um ihre eigene Politik zu verfolgen, die sehr einfach war: keine Filme über die Nazis, stattdessen Geschäfte mit den Nazis.

Die Entscheidung, *The Mad Dog of Europe* nicht zu produzieren, war der wichtigste Moment im gesamten Umgang von Hollywood mit Nazideutschland. Sie fiel in das erste Jahr nach Hitlers Machtergreifung und gab amerikanischen Filmen für den Rest des Jahrzehnts ihre Grenzen vor. Die Entscheidung hatte jedoch noch eine weitere Konsequenz, denn *The Mad Dog of Europe* handelte nur zur Hälfte von Hitler; die andere Hälfte handelte von seiner Verfolgung einer Minderheit. Indem sie zustimmten, den Film nicht zu drehen, legten die Studioleiter nicht nur Grenzen dafür fest, was sie über Nazis sagen konnten, sondern auch dafür, was sie über Juden sagen konnten.

Bis zu diesem Punkt waren jüdische Charaktere sehr häufig auf den amerikanischen Leinwänden erschienen. Von 1900 bis 1929 hatte es etwa 230 Filme über Juden gegeben und das Publikum überall im Land hatte diese in einer Vielzahl von Rollen erlebt – als Pfandhausbesitzer, als Textilhändler, in Ausbeutungsbetrieben, als historische und biblische Persönlichkeiten oder lustige Trickbetrüger.¹³⁸ „Der Jude war eine komische, verrückt menschliche Figur, die allüberall anzutreffen war“, wie ein Kommentator in einer Schilderung dieser Zeit festhält. „Seine Marotten waren Teil des amerikanischen Kanons. Seine Eigenheiten und sein Tonfall waren allseits vertraut.“¹³⁹

Die Heraufkunft des Tonfilms hatte diese Tradition fortgesetzt.

Es gab mehrere Filme über Juden in der Frühzeit des Tonfilms, darunter zwei bahnbrechende Produktionen. In *Der Jazzsänger* wurde der Sohn eines Kantors zum gefeierten Sänger.¹⁴⁰ Und in *Disraeli* bewies ein als Jude stigmatisierter Politiker den Weitblick, der nötig war, um England zur Großmacht zu machen.¹⁴¹ Dem berühmten britischen Theaterschauspieler George Arliss war für seine Verkörperung des Benjamin Disraeli der Oscar in der Kategorie Bester Schauspieler verliehen worden und der Film hatte in der Kategorie Bester Film nur knapp gegen *Im Westen nichts Neues* verloren.¹⁴²

Die Entscheidung gegen *The Mad Dog of Europe* änderte all dies. Von dem Moment an, wo die Studios beschlossen, die Verfolgung der Juden in Deutschland unkommentiert zu lassen, begaben sie sich auf einen komplett anderen Weg, und in den darauffolgenden Monaten spielte sich eine höchst unglückliche Folge von Ereignissen ab.

Noch im April 1933 war dem Produktionschef bei Warner Brothers – dem jungen und talentierten Darryl F. Zanuck – klargeworden, dass Jack und Harry Warner ihm nie erlauben würden, in ihrem Studio an die Spitze zu gelangen. Er beschloss, ein Risiko einzugehen. Er berief eine Pressekonferenz ein und sagte, er persönlich werde alle Studiogehälter erhöhen. Jack Warner tobte und überstimmte die Entscheidung sofort. Am 15. April verkündete Zanuck, er verlasse Warner Brothers, da er nicht länger das Vertrauen seiner Vorgesetzten genieße.¹⁴³

Zwei Tage später frühstückte er mit dem Präsidenten von United Artists, Joseph Schenck. Schenck wedelte vor Zanucks Augen mit einem Scheck herum, unterschrieben von Louis B. Mayer und auf die Summe von 100.000 \$ ausgestellt. „Wir sind im Geschäft“, sagte Schenck. „Wir haben es geschafft.“ Schenck

hatte Mayer überzeugt, eine neue Produktionsfirma zu gründen, in der Zanuck ein weitaus größeres Maß an Kontrolle genießen sollte. Es war ein großer Augenblick für Hollywood. Twentieth Century Pictures war geboren.¹⁴⁴

Zanucks erster Schritt bestand darin, einige wichtige Stars von Warner Brothers zu überzeugen, ihm in sein neues Studio zu folgen. Constance Bennett und Loretta Young schlossen sich Twentieth Century an, als sie feststellten, dass ihre Verträge mit Warner Brothers ausgelaufen waren.¹⁴⁵ Dann tat es ihnen George Arliss nach. „Obwohl ich mit Warner Brothers sehr glücklich gewesen war, machte ich meinen nächsten Vertrag mit Zanuck“, erinnerte er sich. „Für mich war das ein naheliegender Schritt, denn seit ich im Tonfilmgeschäft war, war meine Verbindung immer eine mit ihm gewesen.“¹⁴⁶

Arliss sagte Zanuck, er habe eine aufregende neue Idee für eine Twentieth-Century-Produktion. Zwei Jahre zuvor war ihm ein Stück über die Rothschilds, die europäische jüdische Bankiersdynastie, untergekommen und er hatte Warner Brothers überzeugt, die Rechte an dem Skript zu kaufen. Angesichts seines großen Erfolgs als Benjamin Disraeli sei er nun vielleicht bereit für die Rolle des Nathan Rothschild. Obwohl Harry und Jack Warner äußerst verärgert über Arliss' Wechsel zu Twentieth Century waren - sie hatten einen besorgten Brief an Will Hays geschrieben, in dem sie behaupteten, Zanuck habe Arliss weggelockt - waren sie letztlich doch einverstanden, das Skript zum ursprünglichen Preis an Zanuck weiterzuverkaufen.¹⁴⁷

Zanuck wusste, dass er etwas Vielversprechendes aufgetan hatte. Er brauchte einen Film, um die Aufmerksamkeit auf seine neue Firma zu lenken, und war auf ein verheißungsvolles Sujet gestoßen.¹⁴⁸ Just zu der Zeit tingelten Herman Mankiewicz und

Sam Jaffe in ihrem Versuch, *The Mad Dog of Europe* umzusetzen, durch Hollywood und Zanuck wusste, dass ihnen kein Erfolg beschieden sein würde. Ihm war außerdem klar, dass ihre Aufgabe von *The Mad Dog of Europe* Raum für eine andere Art von Film schaffen würde - kein direkter Angriff auf Hitler, sondern eine allgemeine Behandlung des Themas Antisemitismus. Der Kampf der Rothschilds um gleiche Rechte im vorhergehenden Jahrhundert bot eine perfekte Parallele zu dem, was sich gerade in Deutschland abspielte, und das Beste daran war, dass Georg Gyssling keinen Grund für Einwände haben würde. Zanuck konnte Bilder der Judenverfolgung des vergangenen Jahrhunderts zeigen und konnte seinen Helden, Nathan Rothschild, sich dazu äußern lassen: „Begib dich heute in das jüdische Viertel einer beliebigen preußischen Stadt und du wirst Männer tot daliegen sehen ... ihr einziges Verbrechen - sie waren Juden.“¹⁴⁹



Joseph Schenck (links) und Darryl Zanuck (rechts), Gründer der Twentieth Century Pictures, die sich 1935 mit Fox zu Twentieth Century-Fox zusammenschlossen.

Zanuck hatte beträchtliche Erfahrung mit dieser Art von Stoff. Er hatte zwei von Hollywoods bedeutendsten Produktionen über Juden, *Der Jazzsänger* und *Disraeli*, persönlich überwacht. Noch einmal 14 Jahre später sollte er diese Serie mit *Tabu der Gerechten* fortsetzen.¹⁵⁰ Jetzt war er kurz davor, seinen bedeutendsten Beitrag überhaupt zu leisten. Aber es gab etwas sehr Ungewöhnliches an Zanuck, das in einem Brief zutage trat, den er Ende 1933 schrieb. Ein Zensurbeamter hatte vorgeschlagen, er solle das Skript seines neuen Films Georg

Gyssling zeigen, und Zanuck hatte mit Hinweis darauf, dass die Nazis den jüdischen Hintergrund der Hollywoodproduzenten missbilligen würden, abgelehnt. Dann fügte er hinzu: „Es ist nun einmal so, dass ich deutsch-schweizerischer Abstammung bin und kein Jude.“^[151]

Hier lag die eigentliche Bedeutung von Zanucks Wechsel von Warner Brothers zu Twentieth Century. In der Vergangenheit waren seine Filme über Juden von Juden überwacht worden. Jack Warner verbrachte jeden Nachmittag auf dem Studiogelände, um das noch nicht redigierte Filmmaterial des Vortags anzusehen, und schnitt heraus, was immer ihm missfiel.^[152] Harry Warner war sogar noch besorgter in Hinblick auf jüdische Angelegenheiten als Jack.^[153] Hätte Zanuck versucht, bei Warner Brothers einen Film über die Rothschilds zu machen - noch dazu in dem Augenblick, als in Deutschland die Judenverfolgung einsetzte -, so hätte er damit rechnen müssen, dass beide hätten sicherstellen wollen, dass sein Filmmaterial genehm war.

Bei Twentieth Century war Zanuck in einer ganz anderen Position. Tatsächlich schien der Präsident der Firma, Joseph Schenck, zu denken, Zanuck sei jüdisch. Oft legte er Zanuck die Hand auf die Schulter und sagte: „Wir Juden sollten zusammenhalten.“^[154] Er hielt sich für gewöhnlich aus dem Produktionsprozess heraus und bei der einzigen Gelegenheit, bei der er tatsächlich eine frühe Fassung des Rothschild-Skripts las, brachte er die Sprache auf die antisemitischen Tiraden des Schurken. Als Zanuck ihm sagte, er solle sich keine Sorgen machen - der Film würde nicht als ein Plädoyer für das jüdische Volk interpretiert werden -, lachte Schenck nur. „Oh nein, das ist es nicht“, sagte er. „Ich fürchte, die Leute werden jubeln.“^[155] Selbst wenn Schenck ernsthafte Bedenken in Bezug auf das Skript

gehegt hätte, hätte er ohnehin kaum Änderungen veranlassen können. Er war in eine Geschäftsbeziehung mit Zanuck als gleichrangigem Partner eingetreten und Sinn und Zweck des ganzen Arrangements bestand darin, Zanuck zu ermöglichen, eigenständig Filme zu machen.

Und so kam es, dass das einzige bedeutende amerikanische Studio, das nicht von einem Juden geleitet wurde, sich als das einzige herausstellen sollte, das erstmals die Situation in Deutschland aufs Tapet brachte. Zanuck war Warner Brothers entkommen und nun sollte er einigen substanziellen Schaden anrichten.

Die ursprüngliche Idee für *The House of Rothschild* stammte von einem Bostoner Zeitungsmann namens George Hembert Westley, der George Arliss ein Exemplar des Skripts geschickt hatte, in dem Wissen, dass der Schauspieler den Ruf hatte, sich unbekanntem Materials anzunehmen.¹⁵⁶ Jetzt, wo Twentieth Century die Rechte besaß, las Arliss das Skript erneut – ein Historiendrama, in welchem Nathan Rothschild den Feldzug der britischen Armee gegen Napoleon finanziert – und obwohl er nach wie vor von der Idee angetan war, wurde ihm klar, warum Westley unbekannt war.¹⁵⁷ Er bat seinen „Hausautor“, Maude Howell, zusammen mit dem Drehbuchautor Sam Mintz ein neues Skript auszuarbeiten.¹⁵⁸

Arliss eilte nicht nur der Ruf voraus, sich unbekanntem Materials anzunehmen, sondern auch der, sich in den Schreibprozess einzumischen. Und die jüdische Frage war ihm sehr präsent, da er kurz zuvor Briefe von seinen jüdischen Fans erhalten hatte, die ihrer Enttäuschung darüber Ausdruck verliehen, dass er auf einem deutschen Schiff gereist war. „Ich muss gestehen, dass ich deswegen recht große Schuldgefühle

hatte, weil die Juden mir immer gute und treue Anhänger waren, im Theater wie im Kino“, schrieb er. „Niemand könnte eine höhere Wertschätzung dessen haben, was die Welt der Wissenschaft und Kunst und Literatur den Juden verdankt, als ich, und niemand hat größere Sympathien mit ihnen in ihrem ungleichen Kampf gegen Barbarei und Ignoranz.“¹⁵⁹

Sobald er in England war, begann Arliss, Nachforschungen zur Geschichte der Familie Rothschild anzustellen. Er war fasziniert von der aktuellsten Arbeit zum Thema, Egon Caesar Conte Cortis *Der Aufstieg des Hauses Rothschild*, ein Werk, das gerade aus dem Deutschen ins Englische übersetzt worden war.¹⁶⁰ Der Conte hatte seine Tendenz von Anfang an offengelegt: Er erzählte die „Geschichte einer noch sehr im Dunkeln liegenden und doch unendlich wichtigen Triebkraft in den Geschehnissen des 19. Jahrhunderts“.¹⁶¹ Die Geschichte beginnt rein spekulativ: Ein alter Mann namens Mayer Amschel Rothschild scheint „kreative Buchführung“ betrieben zu haben und hat neben den offiziellen Büchern für den Steuerbeamten noch seine eigenen Bücher geführt. Unter seinem Haus hat er einen wohlverborgenen Keller gebaut, um sein Geld zu verstecken. Der alte Mann gibt seine Schläue an seinen Sohn Nathan weiter, der die britische Armee viele Jahre später mit nur einem Zweck unterstützt – getreu dem Leitprinzip des Hauses Rothschild: „den Erwerb neuen Gewinns, der selbst wieder zu einem Machtmittel wurde“, zu erleichtern.¹⁶²

Arliss war von alledem beflügelt – wesentlich stärker als von der Adaption des Stücks von Westley durch Howell und Mintz. Diese enthielt ein paar Bezüge zur gegenwärtigen Situation in Deutschland, aber es fehlte noch etwas.¹⁶³ Da hatte Arliss eine Idee. Er würde den Film damit beginnen lassen, dass er Mayer Amschel im Frankfurter Ghetto spielte, und nach einer kurzen

Sequenz, die das Verstreichen der Zeit andeutete, würde er Nathan in England spielen. Er setzte sich in dem winzigen Arbeitszimmer seines Cottage auf dem Land nieder und brachte 14 Seiten an Vorschlägen zu Papier, die er sofort an Zanuck schickte.¹⁶⁴ An diesem Punkt schied Sam Mintz aus dem Projekt aus und Maude Howell skizzierte basierend auf Arliss' Vorschlägen einen neuen Entwurf.¹⁶⁵ Anschließend bat Zanuck Nunnally Johnson, das Skript erneut umzuschreiben.¹⁶⁶ Binnen weniger Wochen war aus *The House of Rothschild* ein gänzlich anderer Film geworden.¹⁶⁷

Hier sehen wir, wie es Arliss und Zanuck gerade einmal ein Jahr nach der Machtergreifung der Nazis in Deutschland gutdünkte, den Juden zu darzustellen:

Es ist fast 6 Uhr abends, die Zeit, zu der das Frankfurter Ghetto für die Nacht geschlossen werden muss, und ein alter Mann mit langem Bart und Kippa schaut aus dem Fenster. Er scheint sehr besorgt. „Mama“, murmelt er an seine Frau gewandt, „das Geld ist noch nicht angekommen.“ Seine Frau antwortet ihm, er solle den Morgen abwarten. „Ja“, sagt er, „aber wenn irgendetwas geschehen sollte - *all das Geld*.“ Der alte Mann reibt sich die Hände: „*Zehntausend Gulden!*“ Die Summe scheint seine Frau zu überraschen, so dass er erklärend hinzufügt: „Siebentausend auf einmal vom Kronagenten von Prinz Louis und dann die ganzen kleinen Beträge - zehntausend mindestens.“ „Ah, wir sollten dankbar sein, Mayer“, sagt sie lachend. „Die Geschäfte gehen gut, oder?“

Mayer Amschel setzt sich an seinen Tisch und zählt seine Einnahmen. Er lacht in sich hinein bei dem Gedanken daran, wie früher am Tag ein Kunde versucht hat, ihn zu überlisten. „Da saß er“, erinnert sich Mayer, „hinterhältig und schmunzelnd, in der

Absicht, diesen armen alten Juden Rothschild auszurauben!“ Mayer lacht laut, aber dann bemerkt er etwas Schreckliches. Eine der Münzen, die ihm der Kunde gegeben hat, ist unecht. „Ein ganzer Gulden!“, schreit Mayer. Seine Frau beißt auf die Münze, um zu bestätigen, dass er recht hat. „Und ich habe ihm noch Wein gegeben“, klagt Mayer, „von dem *guten* Wein!“ Dann klingt sein Ärger ab und er fängt sogar an zu lächeln. Der Kunde würde zurückkommen. Mayer würde seinen Gulden wieder zurückbekommen.

Plötzlich ist ein Klopfen an der Tür zu hören. Es ist Mayers Sohn Nathan, ein 15-jähriger Junge, und er ist außer sich. „Mama“, sagt er, „der Steuereintreiber!“ Seine Worte setzen eine vertraute Routine in Gang. Mayer packt Geld und Bücher weg. Nathan öffnet die Falltür zum Keller und trägt die belastenden Materialien nach unten. Seine Brüder Solomon und Amschel verstecken alles hinter den Weinfässern. In der Zwischenzeit nimmt Mayer ein anderes Rechnungsbuch heraus und zieht schmutzige alte Kleider an. Seine Frau gibt ihren Jüngsten ein paar Brotkrusten. Sie fragt, ob sie hungrig seien, und sie verneinen. „Dann macht ein hungriges Gesicht“, sagt sie streng.

Als der Steuereintreiber das Haus betritt, fängt Mayer an zu klagen: „Das ist der schlechteste Monat, seit ich denken kann.“ Aber der Steuereintreiber ist kein Dummkopf. Er sieht sich die gefälschten Bücher an und wirft sie hin. Er verkündet, er werde ihn mit 20.000 Gulden besteuern. Mayer jammert und sagt, er könne kaum 1000 aufbringen. Der Steuereintreiber jedoch hört nicht zu, denn er hat gerade die Falltür zum Keller bemerkt. Er geht die Stufen hinunter und sieht sich um. Gerade ist er drauf und dran, die richtigen Bücher zu entdecken, als Nathan ihn ablenkt, indem er ihm ein Glas Wein einschenkt. Der

Steuereintreiber fällt auf den Trick herein, sagt dann aber, er würde Mayer trotzdem mit den 20.000 Gulden taxieren. Nach einigem Verhandeln ist er mit 2000 einverstanden, zusammen mit einem persönlichen Bestechungsgeld von weiteren 5000, dann geht er.

Genau um 6 Uhr kommt Mayers Bote mit schlechten Nachrichten an. Die 10.000 Gulden, die Mayer erwartet hat, wurden gestohlen. Die Stimmung des alten Mannes wandelt sich plötzlich. Er hatte seinen Erfolg mit dem Steuereintreiber gefeiert und – wie dies jemand im Studio ausdrückte – „die jüdische Psychologie und die Notwendigkeit von Bestechungsgeldern“ erklärt.¹⁶⁸ Jetzt gerät er in Rage. Er schimpft darüber, die Juden würden überall schlecht behandelt, und bevor er vor Erschöpfung ohnmächtig wird, schreit er die einzige Lösung heraus: „ARBEITET UND STREBT NACH GELD! GELD IST MACHT! GELD IST DIE EINZIGE WAFFE, DIE DER JUDE ZU SEINER VERTEIDIGUNG HAT!“

Bis zu diesem Punkt war der Film mehr oder minder konsistent mit dem Bericht von Corti in *Der Aufstieg des Hauses Rothschild*. Corti hatte versucht, Mayer als knauserigen alten Mann darzustellen, dessen einziges Bestreben darin bestand, Reichtümer anzuhäufen, und so problematisch diese Darstellung auch war, bildete sie die Grundlage für George Arliss' Porträt. Die nächste Szene war anders.

Mayer liegt auf seinem Sterbebett, umgeben von seinen Söhnen. Er sagt ihnen, sie sollten immer ihrer Mutter gehorchen, wenn sie reich werden wollten. Dann bedeutet er ihnen, näher zu treten, und flüstert: „Viel Geld geht dadurch verloren, dass Gold mit Boten von Land zu Land geschickt wird. ... Ihr seid fünf Brüder. Ich möchte, dass ein jeder von euch ein Bankgeschäft in

einem anderen Land eröffnet. Einer soll ein Bankhaus in Paris eröffnen, einer in Wien, einer in London. Wählt die wichtigsten Zentren. Wenn dann z.B. Geld von hier nach London geschickt werden soll, werdet ihr nicht Leben und Gold riskieren müssen. Amschel hier in Frankfurt braucht nur einen Brief an Nathan in London zu schicken, der besagt ‚Zahle so und so viel‘, und das wird durch Darlehen zwischen London und Frankfurt gegengerechnet.“

„Ihr werdet viele Kriege in Europa erleben“, spricht Mayer weiter, „und Staaten, die Geld zu transportieren haben, werden zu den Rothschilds kommen, *weil es sicher sein wird.*“ Mayers Frau mahnt ihn, sich nicht zu sehr aufzuregen, aber er spricht weiter: „Denkt daran: Einheit ist Stärke. Euer ganzes Leben lang müsst ihr füreinander einstehen. Kein Bruder darf scheitern, während ein anderer Erfolg hat. Eure fünf Bankhäuser mögen sich über ganz Europa erstrecken, aber ihr werdet ein Unternehmen sein – eine Familie – die Rothschilds, die immer zusammenarbeiten. *Darin wird eure Macht liegen. ...*“

„Und vergesst vor allem eines nicht: dass weder Geschäfte, noch Macht, noch all das Gold Europas euch Glück bringen werden, ehe nicht wir – unser Volk – Gleichheit, Respekt, Würde erreicht haben. In Würde Handel zu treiben; in Würde zu leben; *in Würde auf der Erde zu wandeln.*“

Diese kurze Szene von Mayer Amschel Rothschild auf seinem Sterbebett war ein enorm wichtiges Moment für die Repräsentation von Juden im amerikanischen Kino. Arliss behauptete, die Szene beruhe auf historischen Tatsachen aus Cortis Buch, aber Corti hatte klargestellt, dass zur Zeit von Mayers Tod nur zwei Söhne in Frankfurt lebten. Nathan war aus eigenem Entschluss nach England gegangen und James und

Solomon lebten in Frankreich. „Diese aus den französischen Polizeiakten und durch Visumerteilung nachweisbaren Aufenthalte“, hatte Corti geschrieben, „lassen die bekannte Legende in sich zusammenfallen, wonach [Mayer Amschel] am Sterbebette seine fünf Söhne versammelt und unter ihnen Europa verteilt hätte.“¹⁶⁹ Mit anderen Worten, Mayer hätte sich niemals einen ausgeklügelten Plan ausmalen können, wie seine Söhne die Finanzen Europas hätten kontrollieren sollen, geschweige denn einen solchen in die Wege leiten.

Zudem waren Mayers letzte Worte im Film – „in Würde auf der Erde zu wandeln“ – nicht ganz so eindeutig, wie es den Anschein hatte. Obwohl Mayer zu seinen Lebzeiten tatsächlich danach strebte, die Gleichberechtigung der Juden zu erreichen, legten ihm Arliss und Zanuck diese Worte nicht aus Gründen der historischen Wahrheitstreue in den Mund.¹⁷⁰ Sie waren sehr viel mehr daran interessiert, eine schneidende Bemerkung über das Schicksal der Juden in Europa zu machen. Zweifellos nahmen sie an, dass niemand in Hollywood ihnen einen solchen Edelsinn gerade zu diesem Zeitpunkt zum Vorwurf machen würde. Aber der Leiter des Beirats der Anti-Defamation League in Los Angeles, Leon Lewis – der in seiner Behandlung von *The Mad Dog of Europe* so starrköpfig gewesen war –, erkannte sofort, dass die Botschaft am Ende dieser Szene kaum den eklatanten Mangel an Würde aufwog, wie er für den Rest des Films charakteristisch war.

Als Lewis das erste Mal davon hörte, dass Twentieth Century an *The House of Rothschild* arbeitete, war er zutiefst bestürzt. „Ganz unter uns gesagt“, schrieb er an Richard Gutstadt, „belegt der Mangel an Einsicht, der sich in der Wahl offenbart, gerade diese Geschichte zum gegenwärtigen Zeitpunkt zu produzieren, sehr

unschön das geistige Format einiger unserer herausragenden Filmmagnaten.“¹⁷¹ Lewis wusste, dass das Thema des Films dazu prädestiniert war, unzählige Probleme zu verursachen, gleich welchen Blickwinkel die Produzenten einnehmen würden. Bis Ende Dezember hatten die Experten für Antisemitismus der Anti-Defamation League alle das Skript gelesen und befanden, es enthalte „Tricksereien und andere verächtliche Begebenheiten und Züge“.¹⁷² Sie konnten es kaum fassen, dass dieses Skript die Grundlage für eine große Hollywoodproduktion abgeben sollte.

Die Anti-Defamation League formulierte schließlich eine sehr klare Stellungnahme zu den Gefahren von *The House of Rothschild*, indem sie die Wirkung der zwei Hauptelemente seiner Handlung ausmalte. Die Anfangssequenz, so sagten sie, porträtiere den Juden als internationalen Banker, der die Steuerbehörden übertöple und so viel Vermögen anhäufe, dass seine Macht sogar die der Regierung übersteige. Der Rest des Films - in dem Nathan Rothschild Geschäfte mit verschiedenen europäischen Nationen macht, damit diese Napoleon besiegen können - charakterisiere den Juden als die geheime Macht hinter dem Thron, welche die Geschicke der Welt lenke.¹⁷³

Die Anti-Defamation League erkannte an, dass der Film oberflächlich betrachtet eine edle Botschaft zu transportieren schien: Die Rothschilds wurden ungerechtfertigter Weise diskriminiert, wollten Gleichberechtigung für ihresgleichen erreichen und verwandten Geld für den Frieden und nicht für den Krieg. Man konnte sich sogar vorstellen, dass Teile des jüdischen Publikums vielleicht positiv auf diese Momente reagieren würden: Sie waren womöglich so froh, dass sich ein Film gegen den Antisemitismus aussprach, dass sie die antisemitischen Inhalte des Films selbst übersahen. Aber der League ging es nicht um die

jüdische Reaktion auf den Film, sondern ausschließlich um die nicht-jüdische. Und sie war absolut überzeugt, dass hier die befreienden Momente entweder unbemerkt bleiben oder nicht als ausreichende Rechtfertigung für das Verhalten der Rothschilds eingeschätzt würden. „Der Eindruck wird entstehen“, hielt die League fest, „dass die Konzentration von Reichtum in den Händen einer einzelnen internationalen jüdischen Familie diese Familie mit der unumstößlichen Macht ausstattete, die Geschicke von Nationen zu bestimmen. Bereits die Tatsache für sich genommen, dass christliche Nationen die jüdische Familie Rothschild um Geld angehen müssen, um ihre eigene Existenz zu wahren, wird eine höchst unerwünschte Reaktion hervorrufen.“¹⁷⁴

Nachdem er mit dieser Analyse aufgewartet hatte, schrieb Leon Lewis an Joseph Schenck und erklärte, *The House of Rothschild* laufe Gefahr, sich als „eine der gefährlichsten Darstellungen“ der Zeit zu entpuppen. Eine Welle der antisemitischen Propaganda überschwemme gerade jetzt das Land und überzeuge Millionen Menschen davon, dass der „internationale jüdische Bankier“ die Weltfinanzen kontrolliere. *The House of Rothschild* würde allein schon durch seine Thematik genau diesen Mythos bekräftigen. Für den Fall, dass Schenck irgendwelche Zweifel verspüren sollte, drängte ihn Lewis, „mit jenen aus unseren Reihen“ das Gespräch zu suchen, „die in den letzten paar Monaten all ihre Energie darauf verwandt haben, der anwachsenden Flut des Judenhasses etwas entgegenzusetzen“.¹⁷⁵

Schenck las den Brief und gab ihn an Zanuck weiter. Dieser antwortete sofort. Er hatte nicht die geringste Absicht, die Produktion von *The House of Rothschild* einzustellen. „Ich bin kein Jude“, fügte er hinzu, „und ich habe nie von diesem ‚zunehmenden Judenhass‘ gehört, von dem Sie in Ihrem Brief

sprechen, und ich bin geneigt zu glauben, dass es sich mehr oder minder um eine Einbildung handelt, was das allgemeine Publikum anbelangt. Wir machen Filme für die breite Masse und nicht für eine Minderheit und ich garantiere Ihnen, dass, sollte es so etwas wie einen ‚zunehmenden Judenhas in Amerika‘ geben, unsere Filmversion des ROTHSCHILD diesen, vom Aspekt der Unterhaltung her, eher eindämmen wird, als irgendetwas sonst.“¹⁷⁶

Die Vertreter der Anti-Defamation League stellten an diesem Punkt jegliche Kommunikation mit Zanuck ein und konzentrierten ihre Energien auf Will Hays.¹⁷⁷ Dies war ein geschickter Schachzug, denn Twentieth Century bemühte sich gerade um Mitgliedschaft in der Organisation von Hays. Noch am selben Tag schrieb Hays einen dringlichen Brief an Zanuck: „Es ist wichtig, dass jetzt nichts getan wird, was möglicherweise dem vernunftlosen Vorurteil gegen die Juden, das mancherorts existiert, Nahrung geben könnte. Ein weitverbreiteter Faktor bei diesem ungerechten und voreingenommenen Angriff ist die unhaltbare Anschuldigung, alle Juden würden um der Macht willen Geld erwerben, mit der Implikation, dass solche Macht missbraucht werden kann. Das Haus Rothschild ist in der Geschichte derart prominent, dass feindlich gesinnte Propagandisten versucht haben, schon allein den Namen zum Synonym einer sinistren, weltumspannenden politischen Macht werden zu lassen, die aus angehäuften Reichtümern erwächst. Die Tatsache, dass im Falle der Rothschilds die Macht des Geldes richtig eingesetzt wurde, könnte von dem dominierenderen Eindruck von den Rothschilds als einem Beispiel für jüdische Macht mittels monetärer Vorherrschaft überschattet werden.“

Hays wiederholte, dass ihm die Situation größte Sorge bereite.

Es möge vielleicht unterschiedliche Einschätzungen in der jüdischen Gemeinschaft geben, aber „mitdenkende Juden“ könnten *The House of Rothschild* als antisemitische Propaganda interpretieren.¹⁷⁸

Zanuck war ein wenig in der Klemme. Ganz offensichtlich musste er Hays in Bezug auf den Film umstimmen. Er holte schnell eine ganze Reihe positiver Reaktionen auf *The House of Rothschild* ein und leitete sie an das Hays Office weiter. Er fügte 175 Preview-Bewertungen bei, die den Film lobten und beinahe nichts über dessen „jüdischen Geschmack“ verlauten ließen; einen Brief von Joseph Jonah Cummins, dem Herausgeber einer jüdischen Zeitung, der sagte, der Film sei äußerst unterhaltsam und enthalte keine Spur Propaganda; und eine Predigt von Reverend C.F. Aked mit dem Titel „George Arliss in *The House of Rothschild*: Vergnügen und Inspirationsquelle“.¹⁷⁹

Das Material verfehlte seine Wirkung nicht. Hays setzte bald die Anti-Defamation League in Kenntnis, große Teile des Publikums würden *The House of Rothschild* so unterhaltsam und fesselnd finden, dass sie nicht auf seine beleidigenden Implikationen ansprachen. Er wies außerdem darauf hin, der National Council of Jewish Women habe den Film vor Kurzem begutachtet und offiziell gebilligt. Er zeigte sich jetzt weniger besorgt über den Film selbst als vielmehr in Hinblick auf eine möglicherweise öffentlich ausgetragene Unstimmigkeit zwischen den beiden jüdischen Organisationen.¹⁸⁰ Die Anti-Defamation League verstand diese Bedenken und war erbost über den National Council of Jewish Women, ihre größere Besorgnis aber galt dem Film.¹⁸¹

Die Anti-Defamation League nahm daher bei einer letzten Möglichkeit Zuflucht: den Chefs der anderen Hollywoodstudios.

Als man feststellte, dass Louis B. Mayer Mehrheitseigentümer von Twentieth Century Pictures war, sandte ihm die Anti-Defamation League ein Telegramm: „UNSERE SITUATION DERZEIT KRITISCHER DENN JE VERLANGT VON JEDEM DIE GRÖSSTE UMSICHT STOP IN NORMALEN ZEITEN VIELLEICHT KEIN SCHADEN ZU BEFÜRCHTEN AKUTE LAGE JETZT ZU BEDENKEN STOP BITTE UM KOOPERATION UM FILM WENIGSTENS WÄHREND KRITISCHER PERIODE ZU VERHINDERN.“¹⁸²

Mayer antwortete umgehend. Er war nicht bereit, aktiv zu werden, indem er in die Leitung von Twentieth Century eingriff, da seine Beteiligung an der Firma nicht allgemein bekannt war, aber er sagte zu, den Film mit Harry Cohn, dem Chef von Columbia Pictures, einer Prüfung zu unterziehen. Ein paar Tage später sahen beide den Film gemeinsam an und telegrafierte ihre Reaktion. Sie stimmten nicht mit der Position der Anti-Defamation League überein. Sie konnten nichts Falsches an *The House of Rothschild* entdecken, ja, sie hatten beide zuvor schon Anfragen bekommen, einen derartigen Film zu drehen.¹⁸³

Schnell drängte die Anti-Defamation League führende jüdische Persönlichkeiten allerorten, Mayer mit Protestbriefen zu überschütten.¹⁸⁴ Gleichzeitig kontaktierte Richard Gutstadt seine „Geheimwaffe“, Edgar Magnin, der Mayers Rabbi war und ein enger Freund. „Sein Einfluss auf Mayer sollte *jetzt* genutzt werden“, schrieb Gutstadt.¹⁸⁵ Wie sich herausstellte, war Mayer dem zuvorgekommen und bereits bei Magnin gewesen. Der mächtigste Mann von Hollywood hatte viele Telegramme in Bezug auf den Film erhalten, war besorgt und wusste nicht, was er tun sollte. Magnin zeigte kein Verständnis. Er „machte Mayer die Hölle heiß“: „Er sagte ihm, die Bedingungen in der Industrie seien

für einen erheblichen Teil der existierenden Vorurteile verantwortlich und es entbehre nicht der Ironie, wenn sie obendrein so unvernünftig sein sollten, gerade jetzt einen solchen Film voranzutreiben. Er sagte, sie würden ihr eigenes Grab schaufeln und die Juden ebenfalls verprellen.“¹⁸⁶

Zur selben Zeit, als Magnin Mayer bearbeitete, bearbeitete ein anderes Mitglied der Anti-Defamation League Harry Warner. Es stellte sich heraus, dass das bei Warner gar nicht so sehr nötig war. Er fühlte sich wahrscheinlich verantwortlich für das Schlamassel, da er es gewesen war, der Twentieth Century das Skript verkauft hatte. Er teilte der Anti-Defamation League mit, der Film versprache eine der gefährlichsten Produktionen aller Zeiten zu werden. Er war so besorgt, dass er sogar in Betracht zog, Twentieth Century 16.000 \$ anzubieten, falls man dort bereit war, das Material zu vernichten. „BEI ALLEDEM MÖCHTE ER SEINEN NAMEN NICHT ERWÄHNT WISSEN“, bemerkte die Anti-Defamation League. Die Organisation vermutete, Warner wolle vermeiden, dass es sich herumsprach, er habe versucht, die Produktion einer Konkurrenzfirma zu unterdrücken.¹⁸⁷

Letztendlich jedoch nutzten weder Louis B. Mayer noch Harry Warner ihr Geld oder ihre Macht, um Darryl Zanuck auszuzahlen. Die Primärquellen liefern keinen Hinweis darauf, warum die beiden Chefs in diesem kritischen Stadium zurückwichen. Ein möglicher Grund ist, dass sie vielleicht besorgt waren, sie könnten eine Verhaltensweise aus dem Film selbst imitieren. In einem Schlüsselmoment von *The House of Rothschild* hatte Nathan Rothschild an der Börse exzessive Aufkäufe betrieben, um seine nicht-jüdischen Mitbewerber in den Bankrott zu treiben, und Mayer und Warner hätten mit Zanuck etwas ganz Ähnliches

getan.

Plausibler ist natürlich das Szenario, dass die beiden sich einfach nicht aktiv in einen Film involvieren wollten, den sie nicht gemacht hatten. Und doch involvierte der Film vielleicht *sie*. Schließlich begann er mit einem jüdischen Vater namens Mayer, der mit fünf Familienzweigen Pläne schmiedete, um ein mächtiges Imperium aufzubauen. Lancierte Zanuck einen verschleierten Angriff auf das Studiosystem als eine von Juden dirigierte konspirative Verschwörung mit „Mayer“ an der Spitze und den Chefs der anderen fünf Studios direkt unter ihm: Jack Warner, Harry Cohn, William Fox, Carl Laemmle und Adolph Zukor? Sollte dies Zanucks Intention gewesen sein, so wies jedenfalls zu der Zeit niemand darauf hin.

Am 14. März 1934 hatte *The House of Rothschild* im Astor in New York Premiere. Der Film erhielt größtenteils ausgezeichnete Besprechungen. Ein paar Kritiker griffen die Parallelen mit der Situation in Deutschland auf, die Witze griff jeder auf. Eineinhalb Wochen später brachte das Time-Magazin George Arliss „mit Backenbart und Käppchen“ auf dem Cover heraus und lobte den Film im begleitenden Artikel für die hervorragende Unterhaltung: „The House of Rothschild (Twentieth Century) setzt mit dem alten Mayer Amschel Rothschild ... als einem schmeichlerischen Frankfurter Geldverleiher ein. Der Verlust einiger Gulden bei einem Raubüberfall auf einen Boten lässt ihn jaulen wie einen Straßenkater. Als der Steuereintreiber die Judenstraße entlang kommt, schafft der knauserige alte Rothschild seine Geldsäcke flugs in den Keller, gibt jedem seiner Kinder eine Brotkruste, um darauf herumzukauen, wirft das Roastbeef in den Abfall und redet solange auf den Steuereintreiber ein, bis dieser ein Bestechungsgeld annimmt. Ebenso gewitzt wie geizig, kommt

Mayer Amschel Rothschild auf seinem Totenbett eine gute Idee. ...“¹⁸⁸

Eine typische Filmkritik. Natürlich erlitten die Einwohner der „Judenstraße“ später im Film Verfolgungen und mit diesen Bildern spielte Hollywood erstmals auf die Situation in Deutschland an. Aber wie die Rezension im *Time*-Magazin bewies, war der Preis für diese Anspielung schrecklich hoch: die Verstärkung des Stereotyps vom internationalen jüdischen Bankier.¹⁸⁹

Manche waren bereit, diesen Preis zu bezahlen. Rabbi Stephen Wise hielt eine Predigt zu *The House of Rothschild*, die „eine der großartigsten Würdigungen, die ein Film je erhalten hat“ war.¹⁹⁰ Und eine kleine jüdische Gruppe in Hollywood, deren Motto „Ein Lächeln öffnet Türen“ („A smile goes a long way“) war, bot Zanuck in Anerkennung seiner „herausragenden Leistungen für das jüdische Volk“ eine Ehrenmitgliedschaft an („eine scheußliche Angelegenheit“ in den Augen der Anti-Defamation League).¹⁹¹ Zanuck war zu beschäftigt, um der Zeremonie beizuwohnen. Sein Film hatte beinahe den Oscar für den besten Film gewonnen und trug ihn nun zu sogar noch größerem Ruhm. Im Mai 1935 wurde Twentieth Century mit Fox zusammengelegt und Zanuck wurde Chef des drittgrößten Studios von Hollywood, Twentieth Century-Fox.¹⁹²

Aber die Anti-Defamation League war nach wie vor überzeugt, dass *The House of Rothschild* eine Travestie gewesen war, und wollte sicherstellen, dass Derartiges nie wieder geschah. „Es ist nur zu bedauerlich, dass [der Film] gerade zu diesem Zeitpunkt gedreht wurde“, schrieb ein Repräsentant, „denn er bekräftigt die grundlegende Nazi-Propaganda und diese Bekräftigung wird von Juden geliefert.“¹⁹³ Die Ironie war beinahe unerträglich. Die Anti-

Defamation League hatte alle etablierten Kanäle genutzt und es war ihr nicht gelungen, die Veröffentlichung des Films zu verhindern. Offenbar musste die Organisation einen anderen Ansatz wählen.

Will Hays stimmte zu. Bis zu diesem Punkt hatte er der Anti-Defamation League geholfen, ein paar kleine Erfolge zu erringen, aber *The House of Rothschild* bewies, dass es damit nicht getan war. „Die bedenklichen Filme“, so bemerkte einer der Angestellten von Hays, „werden so oft in Studios in der Hand von Juden gemacht ..., dass [vom Hays Office] nicht erwartet werden kann, ein erzieherisches Programm fortzuführen, ohne irgendein direktes Herantreten ... durch eine jüdische Gruppe an diese Produzenten selbst.“¹⁹⁴ Anders gesagt war es notwendig, dass sich die Anti-Defamation League auf regelmäßigerer Basis mit den Produzenten treffen und systematischere Ratschläge für die Darstellung von Juden auf der Leinwand anbieten würde.

Und so ergriff die Anti-Defamation League genau in dem Moment, in dem *The House of Rothschild* landesweit in die Kinos kam, Vorsichtsmaßnahmen für die Zukunft. Im März 1934 wurde in Hollywood eine neue Organisation ins Leben gerufen, das Los Angeles Jewish Community Committee.¹⁹⁵ Leon Lewis, der Gründer, schuf schnell ein eigenständiges Filmkomitee und es gesellten sich ihm Vertreter eines jeden der großen Studios zu, darunter Irving Thalberg, Harry Cohn, Joseph Schenck und Jack Warner. Diese herausragenden Persönlichkeiten trafen sich einmal im Monat mit dem einzigen Zweck, jüdische Angelegenheiten zu diskutieren.¹⁹⁶ „Erstmals“, schrieb Lewis, „haben wir eine echte Basis für eine Kooperation mit der Filmindustrie geschaffen und ich hoffe von nun an auf großartige Resultate.“¹⁹⁷

Als Will Hays vier Monate später eine große Kampagne zur Bereinigung der amerikanischen Filme ankündigte und Joseph Breen zum Vollstrecker des Production Code ernannte, ergriff das Los Angeles Jewish Community Committee die Gelegenheit, um seine eigenen Arrangements mit der Filmindustrie zu konsolidieren. Am Nachmittag des 14. Juli 1934 trafen sich alle wichtigen Filmchefs mit Hays hinsichtlich des neuen Zensurplans.^[198] Unmittelbar danach tagten die jüdischen Teilnehmer des Treffens in Harry Cohns Büro bei Columbia Pictures, um sich mit Richard Gutstadt zu treffen. Anwesend waren die regulären Mitglieder des Filmkomitees, zusammen mit Louis B. Mayer, David Selznick, Harry Warner und Carl Laemmle Jr. Gutstadt bat die Gruppe inständig, die Unachtsamkeit, von der ihre Produktionen im letzten Jahr gekennzeichnet waren, künftig zu vermeiden. Die verschiedenen Führungspersonlichkeiten diskutierten sodann darüber, wie künftig beleidigende Darstellungen von Juden zu verhindern seien. Das Treffen war ein großer Erfolg und die Anti-Defamation League war überzeugt, dass es von nun an „eine wesentlich zügigere und herzhaftere Kooperation“ zwischen den beiden Gruppen geben würde.^[199]

Im darauffolgenden Jahr wurden die meisten Bezüge auf Juden aus Hollywoodproduktionen herausgeschnitten. Adolph Zukor, Geschäftsführer von Paramount, versprach, *The Crusades* von Cecil B. DeMille werde „keinerlei Bezug auf die Juden nehmen“.^[200] RKO war einverstanden, in *Success at Any Price* einen skrupellosen jüdischen Geschäftsmann durch einen Nicht-Juden zu ersetzen.^[201] Twentieth Century schnitt jüdische Charaktere aus dem Film *Born to Be Bad*.^[202] Und Louis B. Mayer blies *The Merchant of Venice* sowie einen Film über die Kreuzigung Christi mit dem Titel *Two Thieves* ab. „Angesichts der

vortrefflichen Kooperation, auf die wir bei M.G.M. immer zählen konnten“, schrieb Lewis, „brauchen wir in Bezug auf das Ergebnis keine Befürchtungen zu hegen.“²⁰³

Dennoch war Gutstadt nicht völlig zufrieden. Nach der traumatischen Erfahrung mit *The House of Rothschild* wollte er sich aller möglicher jüdischer Bezüge entledigen. „Es ist ebenso unerlässlich, jede offensichtliche pro-jüdische Propaganda in Filmen zu vermeiden wie dem Missstand mit anti-semitischen Filmen vorzubeugen“, schrieb er.²⁰⁴ Im Laufe des Jahrzehnts wurden seine Briefe immer extremer. Er schrieb an Lewis in Bezug auf ausländische Filme, Kurz- und Zeichentrickfilme und fing dann an, sich über Filme auszulassen, die nicht das Geringste mit Juden zu tun hatten, weil, wie er es formulierte, „man nie wissen kann, was aus Richtung Hollywood noch alles kommen kann“.²⁰⁵

Bald begannen die Bemühungen der Anti-Defamation League eine breitere Wirkung zu entfalten. Auf der Bühne und über das Radio waren seltener jüdische Dialektkomiker zu hören. In Hollywood wurde es für jüdische Charakterdarsteller nahezu unmöglich, überhaupt noch Arbeit zu finden.²⁰⁶

Und so waren Juden, einst so prominent in der amerikanischen Kultur, mit einem Mal nirgendwo mehr zu finden. Ein Kommentator schrieb: „Das durchschlagendste jüdische Einzelphänomen in unserem Land war in den letzten zwanzig Jahren das beinahe vollständige Verschwinden des Juden aus der amerikanischen Prosa, von der Bühne, aus dem Radio und aus Filmen.“²⁰⁷ Mehr als jeder andere Faktor war *The House of Rothschild* für dieses Verschwinden verantwortlich. Aber selbst nach dieser monumentalen Veränderung, die er angestoßen hatte, sollte das destruktive Potenzial des Films noch immer nicht ganz

ausgeschöpft sein.

Die Nazis waren von *The House of Rothschild* fasziniert gewesen, seit der Film weltweit in den Kinos erschien. Noch im Mai 1934, als die Aufführungen auf vollen Touren liefen, hatten ihn der deutsche Botschafter in London und der deutsche Konsul in Seattle mit Interesse gesehen. Beide hatten die zweischneidige Darstellung von Juden wahrgenommen. Der Botschafter in London hatte bemerkt, der Film lege unglückselige Parallelen zur Situation in Deutschland nahe, während er gleichzeitig die Juden „in ihrer schäbigen Geldgier“ zeige. Er fuhr fort: „Das [I]deal, daß sie ihre Geldmacht für ihre Befreiung verwenden wollen, wird zwar betont, aber die Darstellung ist nicht überzeugend ...“²⁰⁸ Der Konsul in Seattle hatte eine ähnliche Beobachtung gemacht, bevor er zu dem Schluss kam, dass der Film nie in Deutschland gezeigt werden würde. Er sollte nicht recht behalten.²⁰⁹

Am 28. November 1940 hatte der berüchtigte Propagandafilm *Der ewige Jude* überall in Deutschland Premiere. Dieser Dokumentarfilm über „das Problem des Weltjudentums“, der zeitgleich mit einigen der ersten Deportationen von Juden nach Osteuropa herauskam, begann damit, den Hang des Ariers, zu arbeiten, mit der angeblich dem Juden inhärenten Tendenz, von der Arbeit anderer zu leben, zu kontrastieren. Äußerlich sähen die Juden oft genau wie jeder andere aus. Aber, so postulierte es der Film, ihr Naturell dränge sie dazu, zu verleihen, zu tauschen und zu handeln, und während der Herrschaft von Alexander dem Großen hätten sie sich wie Ratten über ganz Europa verbreitet. Sie seien von den wohlhabendsten Orten angezogen worden, reich und reicher geworden und im frühen 19. Jahrhundert hätten einige Juden internationale Macht erworben.²¹⁰



Ein Werbeplakat für den antisemitischen Film der Nazis „Der ewige Jude“ (1940).

An dieser Stelle – 20 Minuten nach Beginn des Films – macht der Erzähler von *Der ewige Jude* eine Ankündigung. „Wir zeigen hier ein Stück aus einem Spielfilm aus der Geschichte der Familie Rothschild. Amerikanische Juden haben ihn hergestellt, sicherlich, um damit einem der größten Namen der jüdischen Geschichte ein Denkmal zu setzen. Sie feiern ihre Helden auf jüdische Weise und ergötzen sich daran, wie der alte Mayer Amschel Rothschild

seinen Gaststaat betrügt und Armut vortäuscht, um sich vor dem Steuerzahlen zu drücken.“

Und da war es: Die Originalszene aus *The House of Rothschild* mit akkuraten deutschen Untertiteln. Die Nazis hatten gerade einige Monate zuvor ihren eigenen Film über die Rothschildfamilie gemacht, aber diesen nutzten sie hier nicht.²¹¹ Sie fanden die amerikanische Version weit effektvoller und unterhaltsamer. Eine Ausschmückung war gar nicht nötig. Sie ließen das Drama sich einfach vor den Augen der Zuseher entfalten. Als die Szene zu Mayer auf dem Sterbebett überwechselt, schaltet sich der Erzähler nur einmal ein: „Hierzu muss bemerkt werden, dass der bargeldlose Geldtransfer nicht eine Erfindung der Juden ist und von ihnen auch nicht zum Wohle der Menschheit gepflegt wird, sondern dass er ihnen als Mittel dient, sich über den Kopf des Gastvolkes hinweg internationalen Einfluss zu verschaffen.“

Der Rest der Szene war selbsterklärend. Der alte Mayer Amschel nimmt seinen Söhnen das Versprechen ab, einander zu unterstützen, und er kündigt ihnen von der Macht, die sie bald erreichen würden. Der Film hörte gerade rechtzeitig auf, um die Zeile über die jüdische Würde am Ende wegzulassen.

Jahrelang wurde *Der ewige Jude* als eines der grauenvollsten Beispiele für die Nazipropaganda behandelt. Aber der Film war undenkbar ohne *The House of Rothschild*. Die Bilder von Mayer Amschel verliehen dem Struktur, was andernfalls ein Sammelsurium des üblichen dem Regime eigenen Antisemitismus gewesen wäre. Die ersten 20 Minuten des Dokumentarfilms sollten den Nachweis für die naturgegebene Schläue des Juden im Umgang mit Geld erbringen. Dann verwiesen die Bilder von Mayer Amschel auf die eigentliche Gefahr: dass nämlich die

reichsten Juden die Weltherrschaft ergriffen. Der Sprecher erklärte diese angebliche Verbindung. „Das Haus der Rothschilds ist nur ein Beispiel für diese Taktik der Juden, das Netz finanziellen Einflusses über die arbeitende Menschheit zu spannen. ... Am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts sitzen sie überall an den Knotenpunkten der Welt- und Geldwirtschaft. Sie sind eine internationale Macht. Obwohl sie nur 1 Prozent der Erdbevölkerung ausmachen, terrorisieren sie doch mit Hilfe ihres Kapitals Weltbörse, Weltmeinung und Weltpolitik.“

Es gab nur eine mögliche Vorgehensweise. Der Film wandte sich der höchsten Autorität in Sachen jüdisches Problem zu, Adolf Hitler in seiner Reichstagsrede vom 30. Januar 1939. „Wenn es dem internationalen Finanzjudentum in und außerhalb Europas gelingen sollte, die Völker noch einmal in einen Weltkrieg zu stürzen“, sagte er, „dann wird das Ergebnis nicht die Bolschewisierung der Erde und damit der Sieg des Judentums sein, sondern die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa.“

Am 5. Dezember 1930, dem Tag, an dem die Nazis in Berlin Tumulte gegen *Im Westen nichts Neues* anzettelten, sah eine der ungewöhnlichsten diplomatischen Übereinkünfte des 20. Jahrhunderts das Licht der Welt. Im Ergebnis dieser Tumulte teilte die deutsche Regierung den Hollywoodstudios mit, sie könnten nur dann in Deutschland Geschäfte abwickeln, wenn sie in keinem ihrer Filme das deutsche Prestige beschädigten. Zunächst bedeutete dies, dass die Studios keine Filme machen konnten, welche die deutsche Erfahrung des 1. Weltkriegs verzerrt darstellten. Dann, als Hitler an die Macht kam, bedeutete es, dass sie keine Filme machen konnten, welche die Grundprinzipien des Nazismus angriffen.

Der erste entscheidende Moment im Umgang der Studios mit den Nazis war ein solcher reiner Kollaboration: Die Studios boykottierten kollektiv den Anti-Nazi-Film *The Mad Dog of Europe*, um ihre Geschäftsinteressen in Deutschland zu wahren. Der nächste Schritt in dem Prozess jedoch war komplizierter. Der einzige Hollywoodfilm, der die Verfolgung der Juden in dieser Zeit aufgriff, *The House of Rothschild*, enthielt Ideen, die in einem Maße mit der nazistischen Ideologie kompatibel waren, dass darauf im extremsten Nazi-Propagandafilm aller Zeiten Bezug genommen wurde. Die Anti-Defamation League, die ein paar Monate zuvor bei der Unterdrückung von *The Mad Dog of Europe* ein so schlechtes Urteilsvermögen an den Tag gelegt hatte, war weitsichtiger in ihrer Opposition gegen diesen neuen Film. Und doch war trotz dieser Uneindeutigkeiten das Ergebnis ein eindeutig schädliches: Nicht nur, dass *The House of Rothschild* in die Propaganda der Nazis integriert wurde, der Film führte auch zum Verschwinden der Juden von den amerikanischen Leinwänden.

In den Folgejahren waren Hollywoodfilme von einer ausgeprägten doppelten Absenz geprägt: der von Nazis und der von Juden. Erst als Hollywood keine Geschäfte mehr mit Deutschland machte, hatten die Nazis ihren dramatischen Auftritt auf der amerikanischen Leinwand. Die Juden andererseits kehrten nicht ganz so leicht zurück.

Inzwischen setzten sich die Geschäftsbeziehungen zwischen Hollywood und den Nazis fort. Die Nazis examinierten zwischen 1933 und 1940 über 400 amerikanische Filme und sie mussten diese Filme in Kategorien einteilen. Sie wandten schließlich genau dieselben Kategorien an, die Hitler von Anfang an etabliert hatte: „gut“, „schlecht“ und „abgebrochen“.

DREI

„Gut“

Ein Film, den die Deutschen O.K. finden¹

Die Reichstagssitzung vom 23. März 1933 begann vergleichsweise ruhig. Gegen 14 Uhr strömten die deutschen Volksvertreter – die Nationalsozialisten, die Deutschnationalen, die Sozialdemokraten und die Abgeordneten der Zentrumspartei – in die Krolloper, das Übergangsquartier seit dem Reichstagsbrand. Die Kommunisten, denen die Schuld für Letzteren zugeschoben worden war, waren entweder in Haft genommen worden oder rechtzeitig geflohen. Außerhalb des Gebäudes hielten SS-Einheiten Wache, für die dies die erste offizielle öffentliche Aufgabe war; im Inneren standen lange Reihen von SA-Männern in Braunhemden. Eine riesige Hakenkreuzfahne hing hinter der Rednertribüne.²

Es kam zu dem berühmt gewordenen Rededuell zwischen Hitler und dem Vorsitzenden der Sozialdemokraten, Otto Wels, der im Namen seiner Partei die Zustimmung zum Ermächtigungsgesetz verweigerte. Die übrigen Parteiführer erhoben sich, um ihre Unterstützung für Hitlers diesbezügliche Einbringung kundzutun, und es wurde abgestimmt. Das Ergebnis – 441 zu 94 – führte dazu, dass das „Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich“ angenommen wurde.³ Der Reichstag hatte praktisch aufgehört zu

existieren.

Die Ereignisse sorgten am nächsten Tag weltweit für Schlagzeilen auf den Titelseiten. „Kabinett Hitler erhält die Macht, diktatorisch zu regieren; Reichstag *sine die* aufgelöst“, verkündete die *New York Times*.⁴ Ein anderer Bericht führte aus: „Nie zuvor gab es eine solch brutale Überhöhung von purer Macht. ... Doch in der Verkündigung des absolut unabhängigen und skrupellosen künftigen Deutschland ... sah sich die neue deutsche Regierung mit der moralischen Verurteilung beinahe der gesamten übrigen Welt konfrontiert.“⁵



Hitler löst am 23. März 1933 den Reichstag auf.

Was solche Sätze implizierten, war, dass dergleichen in Amerika nie geschehen könne. Eine Woche später jedoch, am 31. März 1933, entfaltete sich eine bemerkenswert ähnliche Abfolge von

Ereignissen vor einer großen Anzahl amerikanischer Bürger. Sie sahen einen Präsidenten ihres Landes fast genau dieselbe Ansprache vor dem versammelten Kongress halten - und als die Rede zu Ende war, lachten sie alle und gingen nach Hause. Es war ein schicksalhafter Augenblick für die amerikanische Demokratie; es handelte sich um die Premiere des Hollywoodfilms *Gabriel over the White House* (dt.: *Zwischen heut und morgen*).⁶

Im Film beginnt die gemeinsame Sitzung des Kongresses folgendermaßen: Ein couragierter Senator, ein gewisser Mr. Langham, fordert die Amtsenthebung des neugewählten Präsidenten, dem er Fehlverhalten vorwirft, und im Raum bricht eine Mischung aus Protest und Applaus aus. Dann tritt der Präsident durch die Tür und es wird still. Er steht vor einer gigantischen amerikanischen Flagge und alle warten darauf, dass er zu sprechen anhebt.

Wie Hitler beginnt er düster: Er sei als Vertreter des amerikanischen Volkes in dessen Stunde der tiefsten Verzweiflung gekommen. Jahrelang habe der Kongress Geld für Vorhaben verschleudert, die dem durchschnittlichen Amerikaner nicht zugutekämen. Zahllose Stunden seien auf fruchtlose Diskussionen verschwendet worden. Nun sei es an der Zeit, zu handeln. Der Präsident bittet die Abgeordneten, den nationalen Notstand auszurufen und den Kongress bis zur Wiederherstellung von normalen Bedingungen auszusetzen. Für diese Übergangsperiode würde er die volle Verantwortung für die Regierung der USA übernehmen.

Es geht ein Raunen durch die Menge, aber nur Senator Langham wagt es, zu antworten. „Mr. President, das ist Diktatur!“, schreit er. „Die USA sind eine Demokratie! Noch sind wir nicht bereit, die Regierung unserer Vorväter aufzugeben!“

Dem Präsidenten ist kaum etwas anzumerken. „Ihr *habt* sie aufgegeben“, sagt er. „Ihr habt euch abgewandt. Ihr habt eure Ohren vor den Rufen des Volkes verschlossen. Ihr habt die Idee der Demokratie verraten, auf der diese Regierung basiert.“

„Ich glaube an die Demokratie“, fährt er fort, „so wie Washington, Jefferson und Lincoln an die Demokratie geglaubt haben. UND WENN DAS, WAS ICH IM NAMEN DES VOLKES VORHABE, MICH ZUM DIKTATOR MACHT, DANN IST ES EINE DIKTATUR, DIE AUF JEFFERSONS DEFINITION VON DEMOKRATIE BERUHT: EINE REGIERUNG FÜR DAS GRÖSSTE GLÜCK DER GRÖSSTEN ZAHL!“



Hitler stellt seine rednerischen Fähigkeiten zur Schau.



Der fiktionale Präsident in „Gabriel over the White House“ (1933) löst den Kongress auf.

Die Mehrheit der Kongressmitglieder antwortet mit überwältigendem Applaus, aber Senator Langham gibt nicht auf. „Dieser Kongress weigert sich, sich zu vertagen“, ruft er aus, nicht mehr ganz so zuversichtlich wie zuvor.

„Ich denke, meine Herrn, Sie vergessen, dass ich noch immer der Präsident dieser Vereinigten Staaten bin“, lautet die Antwort. „UND ALS OBERBEFEHLSHABER DER ARMEE UND DER MARINE LIEGT ES INNERHALB DER BEFUGNISSE DES PRÄSIDENTEN, ZU ERKLÄREN, DASS SICH DAS LAND UNTER KRIEGSRECHT BEFINDET!“

Die Drohung des Präsidenten zeigt Wirkung. Es gibt eine Abstimmung und das Ergebnis wird verkündet: 390 zu 16 Stimmen für das Notstandsgesetz.^[7] „Kongress gibt Forderung des Präsidenten statt, vertagt sich mit überwältigender Mehrheit“, berichtet der *Washington Herald*. Wie Hitler hat der Präsident auf legalem Weg gewonnen, was er sich, wie er behauptet, hätte

ohnehin nehmen können.

Diese Episode war nicht weniger dramatisch als diejenige in Deutschland; es waren darin Menschen involviert, die ebenso hohe Positionen in der politischen und kulturellen Elite des Landes einnahmen, und sie fand zum selben Zeitpunkt statt. Von Januar bis März 1933 führten einige der wichtigsten Männer der USA eine ernsthafte Diskussion darüber, wie die drängendsten aktuellen Probleme am besten auf der Leinwand darzustellen waren – und dies war das Ergebnis.

Alles an dem neuen Präsidenten war ungewöhnlich, nicht zuletzt seine „Entstehungsgeschichte“. Im Sommer 1932 machte Thomas F. Tweed, politischer Berater und Stabschef des ehemaligen britischen Premierministers David Lloyd George, Urlaub an Bord eines Frachtschiffes im Mittelmeer. Kurz vor seiner Abreise hatte Tweed einen interessanten Bericht in den Nachrichten gelesen: Offenbar hatte ein bekannter Kaufhausbesitzer namens Harry Gordon Selfridge erklärt, die amerikanische Demokratie neige sich dem Ende zu. Bald schon würde die Nation durch einen „beflügelnden, selbstlosen Geist“ gelenkt werden und die Menschen wären dann in der Lage, sich um ihre eigenen Angelegenheiten zu kümmern.⁸ Tweed war zutiefst beeindruckt von dieser Idee und unwillkürlich diskutierte er sie mit den anderen Passagieren an Bord. Hatte Selfridge recht damit, dass ein wohlmeinender Diktator den Kongress auflösen, die Prohibition abschaffen und eine Verkaufssteuer erheben sollte? Schlussendlich verlor er das Interesse an den Antworten der anderen und stellte fest, dass seine Einschränkung auf die beengten Verhältnisse des Frachters für die notwendige Langeweile sorgte, um sich eine ganz eigene Antwort einfallen zu lassen.⁹ Dieser Engländer, der nie zuvor ein Buch geschrieben

oder einen Fuß auf amerikanischen Boden gesetzt hatte, nahm die Arbeit an dem auf, was sich zu *Gabriel over the White House* entwickeln sollte.

Bald war die Legende von Jud Hammond geboren. Ursprünglich ein zynischer Politiker, der dank seines Witzes und Charmes den Präsidentenstuhl erklommen hat, wird Hammond früh in seiner Amtszeit Opfer eines schrecklichen Autounfalls. Als er wieder erwacht, ist er von dem unerschütterlichen Willen beherrscht, alle Probleme Amerikas zu lösen. Nachdem er den Kongress aufgelöst hat, gelingt es ihm im Alleingang, der Arbeitslosigkeit Herr zu werden, dem gewissenlosen Geschäftemachen ein Ende zu setzen und den Weltfrieden herbeizuführen.^[10] In einem Land, das seine bislang schlimmste wirtschaftliche Depression durchmachte, waren dies sehr verlockende Aussichten.

Anfang Januar 1933, gerade bevor *Gabriel over the White House* in den USA herauskam, gelangte auf irgendwelchen Wegen ein Exemplar des Romans in die Hände von William Randolph Hearst, dem Chef eines der größten Medienimperien des Landes.^[11] Hearst gehörten nicht nur Dutzende von Zeitungen, sondern auch eine Filmgesellschaft mit dem Namen Cosmopolitan Pictures, und er stürzte sich begeistert auf die Idee, *Gabriel over the White House* zu verfilmen. Jahrelang hatte er seine fehlgeschlagenen politischen Ambitionen dadurch kompensiert, dass er eindringliche Editorials für die Titelseiten seiner Zeitungen schrieb. Nun war seine Chance gekommen, einen Präsidenten nach seinem eigenen Bild zu schaffen. In Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor Carey Wilson gestaltete er eine Geschichte aus, die seine Pläne zur ökonomischen Sanierung des Landes in Szene setzten. Einen Großteil der Reden Hammonds schrieb er selbst. *Gabriel over the White House* wurde sein

Lieblingsprojekt.¹²

Aber während Hearst in seinen Editorials äußern konnte, was immer er wollte, hatte er bei diesem Film nicht komplett die Oberhand. Cosmopolitan Pictures war in puncto Verleih und Vorführung auf MGM angewiesen, und der Film musste dementsprechend die Zustimmung des mächtigsten Mannes Hollywoods, Louis B. Mayer, finden. Das war ein echtes Problem, denn obwohl Hearst und Mayer eng befreundet waren, waren ihre politischen Loyalitäten entgegengesetzt. Im Vorjahr hatte Hearst all seinen Einfluss geltend gemacht, um Franklin D. Roosevelt im Vorlauf der Wahlen zu unterstützen.¹³ Mayer dagegen unterstützte Herbert Hoover, und nun, da er die Rohfassung von *Gabriel over the White House* zu sehen bekam, war er entrüstet. „Steckt diesen Film in seine Dose, nehmt ihn mit zurück zum Studio und schließt ihn weg!“, soll er nach der Vorführung gebrüllt haben.¹⁴ Offensichtlich hatte er den früheren, zynischen Hammond als eine Parodie auf Präsident Hoover aufgefasst und den späteren, tatkräftigen Hammond als machtvolle Bestätigung für Roosevelt.

Im darauffolgenden Monat verwendete MGM enorm viel Zeit auf die Nachbearbeitung und den teilweisen Neudreh von *Gabriel over the White House*. Mayer scheute keine Mühe, um sicherzustellen, dass der Film nicht auf irgendeine bestimmte Regierung reflektieren würde.¹⁵ Er überarbeitete Hammonds Reden und tilgte eine Rede vor dem Kongress über Arbeitslosenhilfe. Im Ergebnis propagierte der Film die Agenda von Hearst nicht mehr ganz so buchstabengetreu wie zuvor.¹⁶

Schließlich konsultierte Mayer während des Überarbeitungsprozesses die Person, an die man hier zuletzt gedacht hätte: Franklin D. Roosevelt selbst. Der neugebackene

Präsident sah die erste Fassung des Films und verließ der Sorge Ausdruck, dass dieser stellenweise für die falsche politische Agenda warb. In einem Bericht liest sich dies so: „Wir laufen Gefahr, dass die Auffassung [Roosevelts] entsteht, wir würden die öffentliche Meinung gegenläufig zu dem formen, was er dann womöglich wird tun müssen.“¹⁷ Um dieses Risiko zu minimieren, schlug Roosevelt einige Änderungen vor, die allesamt übernommen wurden, und er schien sehr zufrieden mit dem Endergebnis. Sein Sekretariat sandte einen Dankesbrief an MGM und er selbst schrieb an Hearst: „Ich möchte Ihnen diese Zeilen senden, um Ihnen zu sagen, wie erfreut ich über die Änderungen bin, die Sie an GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE vorgenommen haben. Ich denke, es ist ein äußerst interessanter Film, der sich als sehr hilfreich erweisen sollte. Mehrere Menschen haben ihn mit uns im Weißen Haus gesehen und ein jeder von ihnen hat ihn als enorm interessant empfunden. Manche davon haben geäußert, sie würden nie ins Kino gehen und sich eigentlich nicht viel aus Filmen machen, hielten diesen Film aber für höchst ungewöhnlich.“¹⁸

Trotz dieses Lobes durch den Präsidenten war Hearst unzufrieden. Am 25. März schrieb er an Mayer, um seine Frustration und Enttäuschung darüber zum Ausdruck zu bringen, dass seine Vision verfälscht worden war. Er nahm Roosevelts Vorschläge widerwillig an, wies aber darauf hin, dass sie von der Dramaturgie des Films ablenken würden. „Weiterhin“, fuhr er fort, „gab es eine Menge Veränderungen an dem Film, die nicht von der Regierung gefordert worden sind und die meiner bescheidenen Meinung nach keineswegs notwendig waren. ... Ich denke, Sie haben die Wirksamkeit der Ansprache des Präsidenten vor dem Kongress beeinträchtigt, weil Sie Angst davor hatten, die

Dinge zu sagen, die ich geschrieben habe und die ich Tag für Tag in meinen Zeitungen sage und für die Sie mich loben, dass ich sie sage, die Sie aber dennoch nicht in ausreichendem Maße billigen, um sie in Ihrem Film unterzubringen. ... Ich glaube, der Film wird immer noch als ein guter Film angesehen werden und vielleicht sogar als ein ungewöhnlich guter Film. Dennoch denke ich, dass es vorher ein besserer Film war.“¹⁹

Das Endergebnis von alledem war, dass bei der Schaffung von *Jud Hammond* mehrere Männer verantwortlich zeichneten. Hearst hatte sich gewünscht, dass der ideale Präsident ganz sein Geschöpf wäre, aber er war gezwungen worden, die Änderungen durch den tatsächlichen Präsidenten, Franklin D. Roosevelt, und den Studioleiter, Louis B. Mayer, hinzunehmen.

Und schließlich gab es da noch eine Person, die Veränderungen an *Gabriel over the White House* anregte: Will Hays. Nachdem er im März die Rohfassung gesehen hatte, stimmte Hays über weite Strecken mit den Änderungen überein, die Mayer und Roosevelt vorgeschlagen hatten. Er brachte auch einen eigenen Kritikpunkt vor. Angesichts der ungeheuer angespannten Zeiten schien es, wie er sagte, gefährlich, nahezulegen, die Antwort auf die Wirtschaftskrise liege anderswo als bei der hergebrachten Regierungsform. „Tatsache ist doch, dass hunderttausende Menschen ein Auge auf [Roosevelt] und eines auf Gott gerichtet haben, und es ist eine Stimmung und eine Gemütsverfassung, die meiner Meinung nach eine Reflexion über die Institutionen und Einflussfaktoren in der Regierung, von denen eine Lösung ausgehen muss, ernsthaft übel nehmen wird“, schrieb er. „Die Bevölkerung wird meiner Ansicht nach bei diesem Film nicht wahrnehmen, dass dieser auf das Volk selbst hinter den gewählten Repräsentanten als Quelle aller Regierungsgewalt

verweist, sondern sie werden ihn als eine unmittelbare Klage über die Unreife und Fehlbarkeit der heutigen Regierungsmaschinerie und des heutigen Regierungspersonals auffassen und dahingehend, dass es schon einen Schlag auf den Kopf des Präsidenten und die sich daraus ergebenden Handlungen eines verwirrten Mannes brauche, um der Exekutive genug Rechtschaffenheit und Weisheit einzuflößen, damit sie ihre Führungsaufgabe wahrnimmt.“²⁰

Hays mag vielleicht nicht der eloquenteste Autor gewesen sein, aber er lenkte die Aufmerksamkeit auf ein Problem, das sonst niemand bemerkt zu haben schien. Es war schön und gut, wenn Hearst, Mayer und Roosevelt eine Auseinandersetzung darüber führten, welche Veränderungen ihr idealer Präsident bewerkstelligen sollte. Wenn, dann war Hays mit dem schließlich erreichten Kompromiss einverstanden. Aber dieser fiktionale Präsident löste den Kongress auf. Er warf das gesamte Konzept der Demokratie aus dem Fenster. Er präsentierte die Diktatur als Lösung für die Probleme Amerikas.

Nach Hays' Ansicht musste der Film dringend geändert werden. Sein erster Vorschlag war der, die Anfangsszenen umzuarbeiten, damit die Desillusionierung der Zuschauer über die gegenwärtige Regierungsform nicht ganz so groß wäre. Die Drehbuchautoren bei MGM hörten ganz offensichtlich nicht auf seinen Rat, denn ihnen fiel Folgendes ein:

Hammond: Gute Nacht, Mr. Vice President. Ich hoffe, Sie schlafen gut.

Vizepräsident: Wann hätte der Vizepräsident je etwas anderes getan?

Hammond: Wenn ich an all die Versprechungen denke, die ich der

Bevölkerung gemacht habe, um gewählt zu werden ...

Brooks: Sie mussten einige Versprechungen machen. Bis sie merken, dass Sie sie nicht halten werden, ist Ihre Amtszeit vorbei!

Hammond: Oh, und danke für diese unerwarteten Stimmen aus Alabama.

Kongressabgeordneter: Warten Sie, bis Sie die Rechnung dafür bekommen.

Soviel zu Hays' erstem Vorschlag. Doch er hatte noch einen weiteren. Wenn jemand als Kandidat nominiert oder zum Präsidenten gewählt wird, so schrieb er, trete ein spezifisch amerikanisches Phänomen auf. Dieser Jemand durchlaufe eine spirituelle Verwandlung, die ihn dazu bringe, alles daran zu setzen, sein Ziel zu erreichen, selbst wenn es ihn das eigene Leben kosten sollte. Mit ein paar Änderungen konnte dasselbe auch Hammond geschehen. Hatte dieser Präsident bei seiner Wahl auch nur eine Spur Verantwortungsbewusstsein, dann konnten seine späteren Aktionen als Ergebnis der Inspiration betrachtet werden, die aus dem demokratischen Prozess herrührte.²¹

Und so wurde Hammonds Verwandlung schließlich dargestellt: Nicht lange nach seiner Amtseinssetzung rast er waghalsig eine Straße entlang. Er verkündet, dies sei das erste Mal seit seiner Wahl, dass er den Zeitungsleuten voraus sei. Er fragt, wie schnell er fahre und einer der Mitfahrer antwortet: 98 Meilen pro Stunde. Nach dem unausweichlichen Unfall liegt Hammond einige Wochen bewusstlos im Bett und als er erwacht, sieht er zwar genauso aus wie vorher, scheint aber gänzlich verändert. Im Roman ist die erste Figur, die ihn wiedersieht, sein Lieblingsneffe, der

schluchzt: „Das ist nicht mein Onkel Jud!“²² Im Film erkennt der Arzt des Präsidenten die Verwandlung. „Was sagt er?“, fragt jemand. „Er sagt nichts“, antwortet der Arzt. „Er sitzt still da, liest oder denkt nach, wie ein dürres, graues Gespenst mit brennenden Augen, die geradewegs in dein Innerstes zu blicken scheinen.“

Hammond hat plötzlich geheimnisvolle Fähigkeiten erlangt. Sein berühmtes Lächeln ist verschwunden. Er macht keine Witze mehr. Und wenn er zu sprechen anhebt, dann mit absoluter Autorität. Er beruft sein Kabinett ein und entlässt den Außenminister, weil dieser es gewagt hat, seine Anweisungen in Frage zu stellen. Dann teilt er der Presse ohne jegliche Beschönigung mit, was geschehen ist. Bald wird Hammond nicht mehr als ein billiger Politiker betrachtet, sondern als der oberste Anführer, dessen Anweisungen stets zu befolgen sind. Wie seine Sekretärin, Miss Malloy, im Buch erklärt: „Es ist etwas an ihm, etwas Neues und fürchterlich Sonderbares, das deinen Willen lähmt – das dir jede Fähigkeit, selbstständig zu denken und zu handeln, nimmt. Es ist einfacher nachzugeben, als weiter für dein Ich zu kämpfen. Du fängst an, damit zufrieden zu sein, zu dienen – zu dienen – und ihm zu Gefallen zu sein.“²³

Es ist der Vorabend der gemeinsamen Sitzung des Kongresses, als der Ursprung von Hammonds Macht enthüllt wird. Miss Malloy betritt zu später Stunde sein Arbeitszimmer, um ihm die endgültige Fassung seiner Rede zu überreichen, und obwohl er sie selbst geschrieben hat, weiß er nicht, worum es sich handelt. Er sieht auf, starrt einige Sekunden ins Leere, und in diesem Augenblick wird Malloy der Anwesenheit eines dritten Wesens gewahr. Ihr ist bereits seit geraumer Zeit klar, dass es zwei Jud Hammonds gibt. Nun wird ihr bewusst, dass Gott den Engel Gabriel gesandt hat, um Hammonds Körper zu bewohnen und ihn

zum Boten für an die USA gerichtete Offenbarungen zu machen. Der Präsident nimmt die Rede und sagt, er erkenne sie wieder; er würde den Willen Gottes erfüllen, indem er den Kongress auflöse.

Und so kam es, dass der erste wichtige faschistische Spielfilm nicht in Italien oder Deutschland, sondern in den USA erschien. Der Begriff des „amerikanischen Faschismus“ wurde oft mit Huey Long und Charles Coughlin in Verbindung gebracht, Männer, deren Ansichten und Aktionen an faschistische Führer in Europa erinnerten.²⁴ Doch schon bevor Long und Coughlin in Amerika weithin Bekanntheit erlangten, argumentierte dieser Film, was das Land brauche, sei ein diktatorischer Präsident. Die Männer, die ihn machten, entstammten nicht dem Rand der amerikanischen Politik und Kultur, sondern deren Mitte. Die einzige Person, welche seine Prämissen in Frage stellte, war nicht Roosevelt, der große Demokrat, sondern Will Hays, der puritanische Filmreformer. Drei Jahre lang hatte man es in Hollywood vermieden, Filme zu drehen, welche die Aufmerksamkeit auf die wirtschaftliche Depression und die erschreckenden Bedingungen gelenkt hätten, unter denen die Menschen lebten. Schließlich wurde nun einer herausgebracht, der alle wichtigen aktuellen Probleme aufs Tapet brachte – Massenarbeitslosigkeit, organisierte Kriminalität, Prohibition, Kriegsschulden, die Verbreitung von Schusswaffen – und die vorgeschlagene Lösung lautete Faschismus.

MGM war sich dessen voll und ganz bewusst. Fünf Monate nach der Premiere von *Gabriel over the White House* in den USA vermarktete MGM den Film in Deutschland. Der lokale Manager, Frits Strengholt, gab zu Werbezwecken ein Interview, in welchem er erklärte: „[Wir haben] ... ein starkes Vertrauen zu Deutschland und dem deutschen Filmmarkt bewiesen. ... Wir glauben, dass die

Bestrebungen Ihrer Regierung in dem Kampf gegen die Arbeitslosigkeit, die in dem großzügigen Arbeitsbeschaffungsprogramm gipfeln, das sich bereits jetzt auszuwirken beginnt, auch für die Kino-Besuchszahlen recht erfreuliche Folgen haben werden.“ Dann führte Strengholt aus, seine Firma vertreibe in der Folgesaison ein paar Filme, die für die deutsche Öffentlichkeit von besonderem Interesse seien. Diese Filme würden amerikanische Beispiele nutzen, um zu zeigen, dass die Prinzipien des neuen Deutschland für die ganze Welt gültig seien. Der bei weitem wichtigste davon sei *Gabriel over the White House*. „Dieser Film hat in der Presse derjenigen Länder, die ihn in der Originalfassung bereits gesehen haben, ein außerordentliches Echo gefunden“, sagte Strengholt, „wir sind sicher, in Deutschland, dem diese Probleme näher liegen, einen noch günstigeren Boden zu finden.“²⁵

„Wir glauben auch hier an eine zufriedenstellende Zusammenarbeit aller Teile“, fügte er hinzu, „ebenso wie wir bisher mit allen deutschen Regierungsstellen, die sich für den Film so vorbildlich einsetzen, immer ... reibungslos zusammenarbeiten konnten ...“²⁶

Gabriel over the White House hatte seine Premiere in Berlin im Februar 1934 unter dem Titel *Zwischen heut und morgen* und lief in der Erstaufführungsphase 15 Tage in Folge.²⁷ Es ist wenig überraschend, dass der Film von den Hollywoodproduktionen mit Starbesetzung desselben Jahres überrundet wurde: *Königin Christine* mit Greta Garbo in der Hauptrolle lief 44 Tage, *Cleopatra* mit Claudette Colbert 34 Tage und *Die große Zarin* mit Marlene Dietrich 25 Tage.²⁸ Aber *Gabriel over the White House* war mehr als nur reine Unterhaltung. Der preußische Justizminister, der Präsident der Reichsfilmkammer und mehrere

hochrangige Mitglieder des Auswärtigen Amtes wohnten einer Sonderaufführung des Films bei und die Besprechungen waren ausnahmslos enthusiastisch. Das wichtigste Presseorgan der Nazis, der *Völkische Beobachter*, griff die Parallelen zur Situation in Deutschland auf.^[29] Und der Filmrezensent für Goebbels' Zeitung *Der Angriff* lieferte eine wahrhaft tiefgründige Beschreibung, was diese Parallelen bedeuteten.

Der Rezensent, ein Mann namens H. Brant, führte aus, er habe zunächst einfach angenommen, die Produzenten von *Gabriel over the White House* hätten ihre Inspiration aus den jüngsten Ereignissen in Europa bezogen. Aber dann habe er etwas Faszinierendes entdeckt: Die Idee zum Film ging in Wirklichkeit Hitlers Machtergreifung voraus. Sollte je ein Beweis dafür verlangt werden, dass das nationalsozialistische Prinzip die Gedanken und Gefühle der Bürger aller modernen Nationen durchdrungen habe, so sei er hiermit erbracht. Sogar im demokratischen Amerika sei das Prinzip so tief im kollektiven Unbewussten verankert, dass es zur Schaffung dieses bemerkenswerten Films geführt habe.^[30]

Dann bestaunte Brant die markante Persönlichkeit von Jud Hammond. Der Kontrast zwischen Hammonds früherem Selbst, das vom alten politischen System gehemmt ist, und seinem neuen, besseren Selbst, ermöglicht durch das bahnbrechende Ereignis mit dem Autounfall, war meisterhaft. „Anfangs der lächelnde, etwas selbstgefällige Prototyp eines ... Parlamentariers“, schrieb Brant, „dann der völlig gewandelte Kopf eines von einem heiligen Fanatismus besessenen Mannes, der sich über alle Parteiinstanzen hinweg als Führer und Förderer der Interessen seines ganzen Volkes und der Menschheit fühlt.“^[31] Nach Brants Ansicht war es diese plötzliche Einsicht in das Führerprinzip, die

Hammond in die Lage versetzte, zunächst die Probleme der Nation und dann die der ganzen Welt zu lösen.

Als *Gabriel over the White House* in den USA herauskam, tendierten die Filmkritiker dazu, ihn nicht rundheraus als faschistisch zu charakterisieren. Manche fanden Entschuldigungen für den Film, indem sie ihn als Satire auffassten; andere stimmten seinem Programm zu.³² In Deutschland jedoch war sein Sinn eindeutiger. Ja, der Film war satirisch, aber es handelte sich um eine *faschistische* Satire: Sie machte sich über die Demokratie und die Ineffizienz des parlamentarischen Systems lustig. Und ja, Präsident Hammond brachte positive Veränderungen zuwege, aber diese unterschieden sich in nichts von denjenigen, mit deren Bewerkstelligung der tatsächliche Führer beschäftigt war. Wie die Nazis und MGM übereinstimmend befanden, diente jede der wesentlichen Reformen im Film - Abschaffung der Arbeitslosigkeit, Lösung des Kriminalitätsproblems und Herbeiführen des Weltfriedens - letztlich dazu, die Überlegenheit von Adolf Hitler zu bestätigen.

Die erste Reform in *Gabriel over the White House* stimmte am meisten mit den tatsächlichen Ereignissen in Deutschland überein. Unmittelbar nach seinem Regierungsantritt erklärte Hitler in einer Radioübertragung, sein vorrangiges Ziel sei die „Rettung des deutschen Arbeiters durch einen gewaltigen und umfassenden Angriff gegen die Arbeitslosigkeit“. 1933 investierte er 5 Milliarden Reichsmark in Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen und bis zum Jahr 1934 war die Arbeitslosenquote auf weniger als die Hälfte derjenigen der vorhergehenden zwei Jahre gesunken. Obwohl diese Zahlen nicht ganz genau waren und auch wenn die Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen in Wirklichkeit eine Initiative der

vorherigen Regierung waren, war der Glaube weit verbreitet, Hitler habe ein „ökonomisches Wunder“ vollbracht.³³

Gabriel over the White House verstärkte diesen Glauben, denn Hammond – oder wie Brant ihn nannte, der Führer – erreicht dasselbe Ergebnis. Er trifft sich mit einer Gruppe arbeitsloser Männer in Baltimore und verkündet, was Hearst seit Einsetzen der Depression immer wieder gesagt hatte: Die Regierung müsse eine große Zahl von Arbeitsplätzen schaffen, um den Wohlstand wiederherzustellen.³⁴ Ohne Einmischung des Kongresses ist er in der Lage, sein Versprechen zu halten. Er investiert 4 Milliarden Dollar in Arbeitsbeschaffungsprogramme und bald ist das Arbeitslosigkeitsproblem gelöst.

Der Filmkritiker, H. Brant, war beeindruckt, aber er konnte nicht umhin, einen wichtigen Unterschied zwischen Deutschland und den USA zu bemerken. „Was in Deutschland sich tatsächlich vollzogen hat, die Überwindung des Parlamentarismus, der Parteien und des liberalistischen Geschäftsprinzips“, schrieb er, „vermag der amerikanische Film nur als visionäres Wunschbild in einer Traumhandlung zu manifestieren.“³⁵

Brant hatte recht, aber fairerweise muss man sagen, dass der amerikanische Film auch Dinge herbeiwünschte, die in Deutschland noch nicht verwirklicht waren. Der Führer musste schließlich mehr bewerkstelligen als nur das Problem mit der Arbeitslosigkeit lösen; er hatte auch eine „böartige Bedrohung“ zu beseitigen, welche geradezu die Existenz der Nation gefährdete. Natürlich war die Bedrohung in den USA nicht dieselbe wie die in Deutschland. Aber die Art der Antwort war dieselbe. *Gabriel over the White House* stigmatisierte eine einzelne Gruppe als den Ursprung aller Probleme der Nation, und dies war etwas, womit sich ein deutsches Publikum leicht

identifizieren konnte. Der Bösewicht in *Gabriel over the White House* war der „Gangster“.

Hollywood hatte bereits viele Gangsterfilme herausgebracht. Im Monat zuvor war Cecil B. DeMilles *This Day and Age* in Deutschland ein Hit gewesen.^[36] Der Film erzählte die Geschichte einer Gruppe von Schuljungen, die sich zusammenschließen, den Gangsterboss ihrer Stadt entführen und ihn in eine Grube voller Ratten herablassen. In Holland wurde der Film verboten, weil die Zensoren dort die Überzeugung gewannen, der Film zeige „starke faschistische Tendenzen“.^[37] In Deutschland jedoch benannte Paramount ihn um in *Revolution der Jugend* und bewarb ihn mit einem Plakat, auf dem ein Anführer einer Gruppe von Jungen seinen Gruß entbietet. Der Film lief in der Erstaufführungsphase in Berlin 20 Tage.^[38]

This Day and Age war ein ungewöhnlich grausamer Film, aber selbst er schlug keine konkrete Lösung für das Gangsterproblem vor. *Gabriel over the White House* hingegen tat dies sehr wohl. Noch im Oktober 1932 hatte Hearst bei Benito Mussolini einen Artikel zu dem Thema in Auftrag gegeben und Mussolinis Argument bildete die Grundlage für diesen Teil des Films. Mussolini hatte gesagt, es gebe nur eine Antwort auf das organisierte Verbrechen: „vollständige Vernichtung“. Als er in Italien an die Macht gekommen war, hatte er nur diejenigen Männer ausgewählt, welche den Willen, die Entschlossenheit und die Härte hatten, ohne Zögern zu handeln. „Die wirklich erhabene Demokratie“, sagte er, „ist eine, die den Menschen hilft, sich zu entwickeln, die Massen schützt und erzieht, und wann immer dies notwendig ist, die Bösartigkeit und die Bösartigen gleichermaßen bestraft.“^[39]

Das war genau die Position von *Gabriel over the White House*.

In einer Radioansprache umreißt der Führer, Jud Hammond, zuerst seine Pläne zum Schutz des amerikanischen Arbeiters und wütet dann gegen den Feind, „ein bösesartiges Krebsgeschwür, das an der seelischen Gesundheit des amerikanischen Volkes frisst“. Es gab nur eine Art des Umgangs mit dem Problem: „Diese bösen Mächte müssen – werden – eliminiert werden, damit unser Bürger, der nur in Frieden seinen Angelegenheiten nachgeht, nicht länger gezwungen ist, dies überschattet von Erpressung und Schulden zu tun.“

Aber der Führer ist ein großzügiger Mann. Ein paar Tage nach der Radioansprache lädt er den tonangebenden Gangster, Nick Diamond, ins Weiße Haus ein und bietet ihm die Chance, in sein Heimatland zurückzukehren. Dann betreten zwei Regierungsbeamte den Raum und der Gangster bekommt es mit der Angst zu tun. „Ich dachte, mir sei ein Rahmen garantiert worden, wo mir keine Falle gestellt wird“, sagt er. Der Führer sieht zu einem Gemälde von George Washington an der Wand auf und lächelt. „Diamond“, sagt er, „ich glaube nicht, dass du schon so weit bist, gerahmt zu werden.“

Am nächsten Abend organisiert Diamond eine Schießerei aus einem fahrenden Wagen vor dem Weißen Haus. Niemand wird getötet, aber die Folgen sind extrem. Der Führer beauftragt seinen persönlichen Assistenten, Harley Beekman, damit, alle Gangster zu eliminieren, und Beekman handelt schnell und gnadenlos. Er bringt Diamond und seine Männer vor ein Kriegsgericht und verurteilt sie alle zum Tode. „Du bist der letzte Gauner“, verkündet er, „und warum – weil wir im Weißen Haus einen Mann haben, der uns in die Lage versetzt hat, die Samthandschuhe juristischer Prozeduren auszuziehen und uns auf die Grundprinzipien zu besinnen. Auge um Auge, Nick Diamond,

Zahn um Zahn, ein Leben für ein Leben.“

Der Kurs ist klar. Beekman richtet auf Ellis Island im New Yorker Hafen ein Konzentrationslager ein, wo er persönlich die Erschießung des Feindes überwacht. „Ich möchte sie ausrotten wie Ratten“, verkündet einer seiner Gehilfen im Buch. Und später sagt Beekman selbst: „Ich fühlte kein Bedauern, keine Skrupel angesichts des Schicksals der Raubtiere, die wir vernichtet hatten.“⁴⁰

Nachdem er die Arbeitslosigkeit beseitigt und den Feind vollständig ausgelöscht hat, bleibt dem Führer nur noch eines zu tun. Er organisiert ein Treffen mit den wichtigsten politischen Größen der Welt und sucht sie mit einer Demonstration amerikanischer militärischer Stärke einzuschüchtern. „Wird der Präsident der Vereinigten Staaten die Welt in einen weiteren Krieg stürzen?“, fragt ein Staatsmann. „Nein, die Vereinigten Staaten brauchen die größte Marine der Welt, weil wir den Frieden wollen“, antwortet der Führer. Ein anderer Staatsmann drängt auf weitere Konferenzen, aber der Führer erklärt, die Amerikaner würden bei solchen Gelegenheiten stets auf böartige Weise ausgebeutet. Es gebe eine weit bessere Lösung. Er zwingt jede Nation, ein Abrüstungsabkommen zu unterzeichnen, das er selbst aufgesetzt hat. Nachdem er so seine Arbeit vollbracht hat, erleidet er einen Herzinfarkt und stirbt.

Deutschlands Führer, Adolf Hitler, verstand sich ebenfalls auf die Vorteile, die es hatte, vom Weltfrieden zu reden. In einer Reichstagsansprache am 17. Mai 1933 ließ er verlauten, Deutschland sei bereit, auf Angriffswaffen zu verzichten, wenn andere Länder dasselbe täten. Zwei Jahre später schuf er die Wehrmacht und führte aus, er wolle nichts weiter als „die Macht, für das Reich und damit wohl auch für ganz Europa den Frieden

wahren zu können“. Als Reaktion auf die Verurteilung seiner Aktionen durch den Völkerbund hielt er eine weitere „Friedensrede“ vor dem Reichstag. „Was könnte ich anders wünschen als Ruhe und Frieden?“, verkündete er. „Deutschland braucht den Frieden, und es will den Frieden!“⁴¹

Natürlich war dasjenige, was in Hitlers Verkündigungen fehlte, die letztendliche Realität - nicht Vollbeschäftigung, sondern Millionen, die in den Krieg zogen, nicht die Ausrottung allen Übels, sondern Völkermord, nicht Weltfrieden, sondern Zerstörung in bis dahin ungekanntem Ausmaß. Diese Entwicklungen sollten später zutage treten. Vorläufig versprach Hitler dem deutschen Volk, er würde dessen Probleme lösen, und *Gabriel over the White House* bekräftigte alles, was er sagte. Der Film machte dieselben Versprechungen wie Hitler zur selben Zeit und erfüllte damit eine ganz spezifische Funktion: Er diente als Propaganda für das neue Naziregime.

Es war nicht nur irgendeine Propaganda. Wie H. Brant am Ende seiner Rezension erklärte, setzte der Film Maßstäbe für alle künftigen Produktionen. „Die Gefahr lag nahe, daß dieser Film in ein langweiliges Fahrwasser von Debatten geriet“, schrieb er. „[Der Regisseur] hat durch raschen Bildwechsel, wechselvolle Beleuchtung von Einzelköpfen und eingeschaltete kurze Szenen den Film zu einem vorbildlichen propagandistischen Kunstwerk gestaltet, das von Anfang bis Ende in Atem hält.“⁴²

Gabriel over the White House war, in den Augen dieses Kritikers, der perfekte Propagandafilm. Er zeigte genau den Prozess, durch den Hitler zum Führer wurde. Er erklärte die tatsächlichen Reformen, die er bald auf den Weg bringen würde. Und er war äußerst fesselnd und unterhaltsam. In einem Regime, das der Propaganda eine existentielle Bedeutung verlieh, hatte

Hollywood den ersten Modellfilm geliefert. Weitere sollten bald folgen.⁴³

Von dem Tag an, als Hitler Reichskanzler wurde, bis zu dem Tag, an dem er Polen überfiel, waren amerikanische Filme im Dritten Reich äußerst populär. Zwischen 20 und 60 neue Titel erreichten jedes Jahr die Leinwände und sie liefen weit besser als die deutschen Produktionen dieser Zeit. Sie wurden von jedermann bewundert, vom gewöhnlichen deutschen Bürger bis zu den höchsten Regierungsbeamten, sie wurden ausgiebig in der Presse diskutiert und sie erhielten eine ganze Reihe nationaler Preise. Sogar 1940, als nur sechs amerikanische Spielfilme gezeigt wurden, wurden zumindest zwei davon große Hits.⁴⁴

Es gab verschiedene Gründe dafür, warum amerikanische Filme in Nazideutschland so populär waren. Ein Grund lag in ihrer technischen Überlegenheit. Ein weiterer in ihrem großen Staraufgebot. Hinzu kam, dass die Deutschen Musicals liebten und die spektakulärsten Musicals aus Hollywood kamen. Von allen (ausländischen und einheimischen) Filmen, die in den 1930er Jahren im Dritten Reich aufgeführt wurden, war der zweitbeliebteste *Broadway-Melodie 1936* (der in der Erstaufführungsphase in Berlin 129 Tage in Folge lief), und der drittbeliebteste war *Broadway-Melodie 1938* (der 74 Tage lief).⁴⁵

Aber es gab noch einen wichtigeren Grund, warum amerikanische Filme in Deutschland in dieser Zeit so beliebt waren. Wie sehr viele Kritiker vermerkten, wiesen diese Filme eine einzigartige Qualität auf: einen „leichten, komödiantischen Touch“.⁴⁶ Um nur einige wenige Beispiele aus der Presse anzuführen:

After the Thin Man: Gerade die richtige Mischung aus Ernst und Scherz, Leichtigkeit und Spannung, Charme und Brutalität, um das Publikum zu Lachstürmen zu bringen.⁴⁷

Heirate nie beim ersten Mal: Das können wir nicht, einen solchen Film machen, in dem Blödeleien alles sind und gar nichts, Mittelpunkt und umrankendes Beiwerk, und das so selbstverständlich, quicklebendig, natürlich und unnatürlich, unbeschwert dahingequasselt.⁴⁸

Sehnsucht: Ein neuer Sieg des amerikanischen Humors ... [ermöglicht durch] die so wunderbar ungehemmt durchbrechende Mentalität der Amerikaner.⁴⁹

Sehr schnell begannen die verschiedenen deutschen Produktionsfirmen dieses Unterscheidungsmerkmal amerikanischer Filme nachzuahmen. So berichtete etwa eine Zeitung, „daß fast keine Woche vergeht, in der sich nicht einige deutsche Produktionsleiter an die amerikanischen Firmen mit der Bitte wenden, ihnen die Kopie eines Filmes für Studienzwecke zu überlassen“.⁵⁰

Der Leiter des neu ins Leben gerufenen Propagandaministeriums, Joseph Goebbels, war von der offensichtlichen Überlegenheit der Amerikaner im Filmischen beunruhigt. Wie Hitler sah er allabendlich Filme an und er blieb oft mit dem Eindruck zurück, dass dringender Handlungsbedarf bestehe. Nachdem er etwa Frank Capras mit einem Oscar ausgezeichnete Komödie *Es geschah in einer Nacht* gesehen hatte, hielt er in seinem Tagebuch fest: „Ein witziger, spritziger amerikanischer Film, von dem wir viel lernen können. Die Amerikaner sind so natürlich. Uns in vielem überlegen. Das zeigte die deutsche Filmschwarte ‚Leichte Kavallerie‘. Zum Sterben

langweilig.“⁵¹ Ähnlich fiel seine Reaktion auf den zweitbeliebtesten Film im Deutschland des Jahres 1937 aus: „San Francisco‘ mit Clark Gable und der Macdonald [sic]. Wunderbar in Spiel, Regie und Ausstattung. ‚Stärker als Paragraphen‘, ein deutsches Machwerk mit n.s. [nationalsozialistischem] Einschlag. Fürchterlicher Schmarren.“⁵²



Joseph Goebbels, Leiter des Propagandaministeriums.

Goebbels bewunderte amerikanische Filme ebenso wie Hitler, aber er kam nicht umhin, Hitlers Urteil in einer Hinsicht in Zweifel zu ziehen. Hitlers Ansicht nach sollte ein Propagandafilm nie versuchen, unterhaltsam zu sein: „Gewiß, ich will den Film auf der einen Seite voll und ganz als Propagandamittel ausnützen,

aber so, daß jeder Besucher weiß, heute gehe ich in einen politischen Film. Genau so, wie er im Sportpalast auch nicht Politik und Kunst gemischt zu hören bekommt. Mir ist es zum Ekel, wenn unter dem Vorwand der Kunst Politik getrieben wird. Entweder Kunst oder Politik.“⁵³ Diese Auffassung führte zur Schaffung von *Triumph des Willens*, von dem man kaum behaupten konnte, dass er, bei all seiner Bildgewalt, etwas von Humor oder Leichtigkeit verspüren ließ.

Goebbels ließ sich einen phantasievolleren Ansatz einfallen. Wenn ein Propagandafilm erfolgreich sein sollte, so dachte er, dann musste er auch unterhaltsam sein: „Mit dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Haltung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam.“⁵⁴ Goebbels wiederholte hier, was H. Brant über *Gabriel over the White House* gesagt hatte: Der Film nutzte persönliche Dramen, um die Aufmerksamkeit des Publikums in jedem Moment aufrechtzuerhalten. Weit davon entfernt, der propagandistischen Absicht in die Quere zu kommen, war es genau dies, was ihr zum Erfolg verhalf.

Ende 1935, einem guten Jahr für die amerikanischen Firmen, hielt Goebbels vor einer Gruppe von deutschen Filmemachern eine Rede, in welcher er seine Beobachtung sogar noch weiter trieb. Er begann damit, deutsche Filmschauspieler dafür zu kritisieren, sie würden ihre Zeilen wiedergeben, als läsen sie sie von einem Drehbuch ab oder als spielten sie auf einer Bühne. Das Geheimnis des Films, so Goebbels, liege darin, dass er wie das wirkliche Leben sei, und dementsprechend hätten die

Filmschauspieler natürlicher zu sprechen. Nur die Amerikaner, unbelastet von einer langen Theatertradition, hätten dies begriffen.⁵⁵ Die schauspielerische Darbietung in Filmen wie *Es geschah in einer Nacht* und *Bengali* sei ungezwungen und völlig überzeugend. Dann, als Goebbels Rede sich ihrem Ende zuneigte, machte er eine faszinierende Bemerkung. In den beiden Filmen, die er erwähnt hatte, rede ein Held „nicht immer heldisch daher, sondern er hand[elt] heldisch“.⁵⁶

Interessanterweise bezog sich Goebbels' Bemerkung auf *Es geschah in einer Nacht*, den erfolgreichsten Film in Deutschland im Jahr 1935.⁵⁷ Der Film erzählt die Geschichte einer verwöhnten Millionärstochter, verkörpert von Claudette Colbert, die von zu Hause ausreißt und auf einen arbeitslosen Reporter trifft, gespielt von Clark Gable. Das Duo streitet sich während der gesamten gemeinsamen Reisen, verliebt sich aber schließlich, und gerade als Gable kurz davor ist, ihr einen Antrag zu machen, kommt es zu einem Missverständnis. Colbert kehrt wütend und gebrochenen Herzens nach Hause zurück und mehrere Wochen später stellt ihr Vater Clark Gable zur Rede.

„Ach, darf ich Sie etwas fragen, ganz offen?“, sagt der Vater. „Lieben Sie meine Tochter?“

„Jeder, der sich in Ihre Tochter verliebt, sollte sich auf seinen Geisteszustand untersuchen lassen“, antwortet Gable.

„Sie weichen meiner Frage aus“, sagt der Vater.

„Was sie nötig hätte, wäre ein Kerl, der ihr jeden Tag einmal eins draufgibt“, schreit Gable. „Und wenn Sie nur halb so viel Verstand hätten, wie man Ihnen nachsagt, hätten Sie's schon längst selbst getan.“

„Lieben Sie sie?“

„Kein normaler Mensch könnte mit ihr unter einem Dach leben,

ohne verrückt zu werden. Für mich ist sie ein verzogenes Kind!“

„Ich habe Ihnen eine einfache Frage gestellt“, brüllt der Vater zur Antwort. „Lieben Sie sie?“

„JA. ABER NEHMEN SIE MIR DAS NICHT ÜBEL, ICH HABE SELBER NICHT ALLE TASSEN IM SCHRANK!“

Und so fällt sich das junge Paar in die Arme, aber kaum auf gewöhnliche Weise. Gable erklärt Colbert nie seine unsterbliche Liebe. Stattdessen schreit er sie gegenüber ihrem Vater heraus. Oder anders gesagt: „Ein Held redet nicht immer heldisch daher, sondern er handelt heldisch.“

Es geschah in einer Nacht war eine romantische Komödie ohne offenkundige politische Botschaft, so dass in diesem Fall nicht sehr viel auf dem Spiel stand. *Bengali*, mit Gary Cooper in der Hauptrolle, war da anders gelagert.^[58] Auch dieser Film war extrem erfolgreich – der drittpopulärste Film in Deutschland im Jahr 1935, bei der Erstaufführung 43 Tage lang auf den Berliner Leinwänden zu sehen.^[59] Anders als *Es geschah in einer Nacht* jedoch wurde er als *Tendenzfilm* betrachtet, d.h. als ein Film, der „starke nationalsozialistische Tendenzen“ zeigte. Und diese spezifische Kombination – ein Tendenzfilm, der gleichzeitig ein riesiger Kassenschlager war – war etwas, was es in dieser Art zum ersten Mal gab.

An dieser Stelle sind ein paar statistische Daten aufschlussreich. Der populärste Nazi-Propagandafilm der 1930er Jahre war *Triumph des Willens*, der seine Premiere ein paar Wochen nach *Bengali* hatte und in der Erstaufführungsphase in Berlin 29 Tage auf den Leinwänden blieb.^[60] Aber *Triumph des Willens* schaffte es nicht einmal annähernd unter die Top Ten der populärsten Filme des Jahres 1935 in Deutschland. Tatsächlich gab es alleine in diesem Jahr neun amerikanische Filme, die ihm den Rang

abließen. In gewisser Weise war der erfolgreichste Nazi-Propagandafilm der 1930er Jahre nicht der von Hitler in Auftrag gegebene Film *Triumph des Willens*, sondern *Bengali*, produziert von Paramount.

Die Bedeutung des Films wurde von den deutschen Behörden sofort erkannt. Gleich nach der Premiere wurde *Bengali* nicht nur als „künstlerisch wertvoll“ eingeschätzt (eine Ehre, die den Film von einer Reihe von Steuern befreite), sondern auch als „volksbildend“ (was bedeutete, dass er verwendet werden konnte, um die Jugend zu indoktrinieren).^[61] Die Führer der Hitlerjugend hielten stets nach solchen Filmen Ausschau und als die Gruppierung anfang, Filmvorführungen für ihre Mitglieder zu organisieren, war *Bengali* einer der ersten Filme, die gezeigt wurden. „Die praktische Bedeutung dieser Vorführungen“, erklärte ein amerikanischer Handelskommissar, „liegt in der Tatsache, dass alleine in Berlin 20.000 bis 30.000 junge Menschen diese Filme sehen, und zählt man kleinere Kinder mit, sogar bis zu 60.000 Menschen.“^[62] Die Hitlerjugend hatte in *Bengali* das perfekte Erziehungsinstrument gefunden. Und dies ist die Handlung:

Lieutenant Alan McGregor (gespielt von Gary Cooper) ist unzufrieden. Er hat sich dem 41. Regiment der Bengal Lancers angeschlossen, um im kolonialen Indien Rebellen zu bekämpfen, aber der Kommandeur seines Regiments, Colonel Stone, besteht immer wieder darauf, das Feuer zurückzuhalten. Als diese Strategie zum Tod von zwei Lancieren führt, kommt eine eigenartige Situation zustande. Einer der Soldaten, die an ihre Stelle treten, ist Lieutenant Forsythe, ein verdienter Soldat aus einem anderen Regiment. Der andere ist Donald Stone, der Sohn des Colonels. Und hier kommt das Unerträgliche: Der Colonel

behandelt seinen eigenen Sohn wie jeden anderen Soldaten auch. Irgendwann hält es McGregor nicht mehr aus. Er nimmt den Jungen beiseite und gibt ihm zu verstehen, der Colonel habe keinerlei menschliche Gefühle. „Was bedeutet ihm schon ein Sohn verglichen mit seinem verdammten Regiment“, schreit er, aber ebenso schnell entschuldigt er sich für den Ausbruch und sagt ihm, er solle diesen vergessen.

Dann wird eines Tages Stone Jr. von Mohammed Khan, dem Erzfeind des Colonels, entführt. Ganz offensichtlich ist es die Schuld des Jungen, denn er hat das Camp gegen ausdrückliche Befehle verlassen. Dennoch ist McGregor entsetzt, als er feststellen muss, dass der Colonel nicht die Absicht hegt, einen Suchtrupp nach seinem Sohn auszusenden. „Ich hatte gerade angefangen zu denken, ich hätte mich in Ihnen getäuscht, aber das habe ich nicht“, brüllt McGregor. „Sie haben nichts Menschliches an sich, es fließt kein Tropfen Blut in Ihren Adern!“ Als McGregor mit seinem Gebrüll fertig ist, lässt ihn der Colonel wegen Insubordination verhaften und stellt ihn unter Aufsicht des anderen neuen Rekruten, Lieutenant Forsythe.

Nun ist die Zeit für die erste Lektion des Films gekommen. Major Hamilton, der loyale Gehilfe des Colonels und der ausdrucksloseste Mann des gesamten Regiments, stürmt in McGregors Quartier. Er ist außer sich vor Wut. Wie könne McGregor denken, der Colonel sei seinem Sohn gegenüber gleichgültig? Natürlich Sorge er sich um ihn. Sein Sohn bedeute ihm alles.

„Ich nehme an, wenn es Ihr Sohn wäre, dann würden Sie auch hier herumsitzen wie ein Dummkopf“, sagt McGregor. „Oder nicht?“

„Nein, ich hätte wahrscheinlich dem Regiment den Befehl zum

Ausrücken gegeben“, antwortet der Major. „Aber das liegt daran, dass ich nicht der Mann bin, der der Colonel ist. Und auch nicht der Soldat.“

„Also wenn es das ist, was Sie unter Mann-Sein oder Soldat-Sein verstehen, dann will ich damit nichts zu tun haben“, schreit McGregor.

„Junge, wie blind kann man sein!“, schreit der Major zurück. „Haben Sie nie einen Gedanken daran verschwendet, wie hier Generation auf Generation eine Handvoll Männer das Leben von 300 Millionen Menschen geordnet hat?“ (Oder, folgt man der deutschen Version, wie „eine Handvoll weißer Männer ... ein Volk von 300 Millionen Indern vor dem Chaos [schützt]“.)⁶³ „Es liegt daran, dass er hier ist, und ein paar mehr wie er. Männer seines Schlags haben Britisch-Indien zu dem gemacht, was es ist. Männer, die ihre Aufgabe über alles gestellt haben. Er würde sich vom Tod nicht davon abhalten lassen und er wird sich von der Liebe nicht davon abhalten lassen. Wenn dieser Menschenschlag ausstirbt, dann ist das das Ende. Und es ist eine bessere Art Mensch, als irgendeiner von uns jemals abgeben wird.“

Der Film predigte eine Idee, die in Deutschland gängige Münze war: Nach der allgemeinen Doktrin hatte auch Hitler alles für sein Volk aufgegeben. Er war der einsamste Mann des Landes, weil er dessen ganzes Gewicht auf seinen Schultern trug. Oder, wie es Goebbels einmal formulierte: „Er steht allein seinem und unserem Schicksal gegenüber, um den Titanenkampf, der uns um das Leben unseres Volkes aufgezwungen wurde, siegreich auszufechten.“⁶⁴

Aber das war lediglich die übliche Propaganda. An diesem Film war Goebbels' Ansicht nach etwas, was ihn effektiver machte als jede seiner eigenen Verlautbarungen. Und zwar lag dies darin

begründet, dass Colonel Stone keine Worte wie „Titanenkampf“ oder „siegreich auszufechten“ gebrauchen muss - er braucht keinen heroischen Sprachgestus, um heldenhaft zu sein. Als er versucht, mit seinem Sohn zu sprechen, sind seine Worte unbeholfen. Als sein Sohn entführt wird, sagt er überhaupt nichts. Mehr als eine Stunde lang fragte sich das Publikum - in diesem Fall die Hitlerjugend -, warum Colonel Stone so kalt handelt, und dann liefert sein loyaler Freund die Antwort, weil er selbst diese niemals geben würde. Der Colonel bringt ein enormes persönliches Opfer zum Wohle der Nation.⁶⁵

Goebbels' Bemerkung hatte jedoch noch einen anderen Aspekt, und dieser war nicht minder bedeutend, wenn es darum ging, die Wirkmächtigkeit des Films zu erklären. Die jungen Soldaten im 41. Regiment, vor allem Forsythe und McGregor, reden nie heldenmütig daher, weil sie ständig herumalbern. Der Rezensent des *Berliner Tageblatts* empfand diesen Aspekt des Films als faszinierend und beschrieb eine Szene, in der Forsythe McGregor absichtlich verärgert, indem er auf einem Dudelsack spielt: „Meisterhaft etwa, wie der Frechdachs, der seinen Oberleutnant durch eine knarrende Dudelsackpfeife fast zum Wahnsinn treibt, Forsythe, zur Raison gebracht wird. Eine Kobra nämlich versteht die Sache falsch und hält diese schottischen Disharmonien für die Lockung eines einheimischen Schlangenbeschwörers. Nun tanzt die Kobra vor seiner Nasenspitze, und er muss schwitzend weiterdudeln, bis ihn der ironisch feixende Oberleutnant endlich errettet.“

Nach Ansicht dieses Rezensenten enthüllte die Kobra-Szene das Geheimnis hinter dem ganzen Film. Obwohl die Jungen ständig in Gefahr seien, gelänge es ihnen doch, sich ihren Sinn für Humor zu bewahren: „Wir sind gerührt und erschüttert, die Tapferkeit ist

selbstverständlich immer da - aber in jedem Augenblick, auch dem der äußersten Krise, ist auch das Menschliche immer da.“⁶⁶

Dies zeigt sich insbesondere, nachdem Major Hamilton seine Rede über Colonel Stone gehalten hat, in der alles kulminiert. Sobald er gegangen ist, kann sich Forsythe nicht eines Kommentars zu dem höchst ungewöhnlichen Ausbruch enthalten: „Heute haben wir hier ja die Nacht der großen Aussprachen“, sagt er. „Das hätte ich dem alten Knaben gar nicht zugetraut - *aber er hat recht.*“

Forsythe hat versucht, einen Witz zu machen, der aber mit einem Mal ernst klingt, und die Frechheit der plötzlichen Anwendung verleiht der Schlussfolgerung nur umso mehr Gewicht. Selbst McGregor beginnt einzusehen, wie falsch er gelegen hat. Dennoch ist dieser eigensinnige Soldat entschlossen, auch gegen ausdrücklichen Befehl auszuziehen, um den Sohn des Colonels zu suchen. Auch hier legt Forsythe in seiner Reaktion sowohl Witz als auch Mut an den Tag: Da McGregor sein Gefangener ist, kann er ihn schlecht aus den Augen lassen, also muss auch er gehen.

Die Expedition ist eine höchst prekäre Angelegenheit. Die zwei Männer sind in lächerlicher Verkleidung aufgemacht und Forsythe singt ganz fürchterlich, bis McGregor mit Obst nach ihm wirft. Irgendwie gelingt es ihnen, in Mohammed Khans Festung eingelassen zu werden, doch werden sie binnen kürzester Zeit erkannt. Plötzlich finden sie sich bei einem gepflegten Dinner mit Khan höchstpersönlich wieder und Forsythe macht diesem Komplimente zum Hammelfleisch. Dann fragt Khan, wo ihr Regiment die nächste Munitionslieferung aufzunehmen beabsichtige. „Nun“, scherzt Forsythe, „da ist die Katze aber aus dem Sack gesprungen, was?“ Dann, nachdem er Khan zu

verstehen gegeben hat, was er wirklich von dem Hammelfleisch hält (es ist verdorben), endet der komödiantische Teil ihres Erlebnisses und der ernste Teil beginnt.

Khan hat eine originelle Art und Weise, seine Opfer zum Sprechen zu bringen: Er platziert winzige Bambussplinter unter ihren Fingernägeln und zündet diese an. McGregor und Forsythe halten der Folter stand, aber nicht so der Sohn des Colonels, und am nächsten Tag hat Khan genug Munition, um das ganze 41. Regiment auszulöschen. Wie der Rezensent des *Berliner Tageblatts* bemerkte, verlieren die Soldaten sogar in dieser Situation keineswegs ihren Sinn für Humor: „Ergreifend singt Forsythe sein Lied von England in einem Augenblick höchster Depression –, dann aber bedauert er den Mangel an Violinbegleitung.“⁶⁷ An diesem Punkt entwickeln McGregor und Forsythe einen Plan. Einer von ihnen sollte sein Leben opfern, indem er die ganzen Munitionsvorräte in die Luft sprengen würde, und der andere sollte für Deckung sorgen. Sie lösen aus, wer die Hauptaufgabe übernehmen soll, und Forsythe „gewinnt“. Im letzten Augenblick jedoch versetzt McGregor Forsythe einen Schlag ins Gesicht und vollbringt die Tat selbst. Seine letzten Worte lauten, Stone Jr. möge ihm seine Tat lohnen, indem er Colonel Stone nie verrät, was wirklich geschehen ist. McGregor opfert sich selbst für den Führer, den er einst angezweifelt hat, und schützt diesen vor dem Wissen um den Verrat seines Sohnes.

Hier lag die zweite Lektion von *Bengali*: Junge Menschen sollten bereit sein, ihr Leben für ihren Führer zu opfern, der bereits so viel für sie aufgegeben hatte. Wie *Der Angriff* herausstrich, sollten sie dies tun, ohne Fragen zu stellen: „Von den Dingen der Nation, die sie hier hinstellt, sprechen diese Leute nicht. Das versteht sich für sie von selbst. Vielleicht würde es sie kränken, wenn jemand

davon zu reden begänne.“⁶⁸ Und doch kam trotz der Ernsthaftigkeit dieser Botschaft bei jeder Gelegenheit Humor zum Einsatz, um sie zu unterstreichen. Das humoristische Element machte die Botschaft nur umso überzeugender. Die Schlusszene - in welcher Stone Jr. seine Tränen zurückhalten muss, als McGregor posthum das Victoria-Kreuz verliehen wird - war aufgrund der vorhergehenden Scherze nur umso emotionsgeladener. Es ist kein Zufall, dass *Bengali* vor Zehntausenden von Mitgliedern der Hitlerjugend zu erzieherischen Zwecken vorgeführt wurde. Der Film versetzte sie in die Position von Jungen, die nur geringfügig älter waren als sie selbst, die herumwitzelten, wie sie selbst es taten, und führte sie sodann durch den geeigneten Lernprozess.

In den Folgemonaten ließen mehrere andere hochrangige Nazis Verlautbarungen über die Bedeutung von *Bengali* hören. Gerd Eckert, Führer in der Hitlerjugend, beklagte sich, dass es nicht einmal annähernd genug deutsche Propagandafilme gebe und dass die wenigen, die es gebe, wenig überzeugend seien und voller Klischees. „Es ist beschämend“, schrieb er, „dass es den Filmherstellern hier an dem Mut fehlt, den wir in ‚Bengali‘ ... ohne weiteres vorfanden.“⁶⁹ Und Leonhard Fürst, eine führende Figur in der Reichsfilmkammer, beschrieb den fürchterlichen Zustand der heimischen Industrie und fragte: „Wo ist ein Stoff wie ‚Bengali‘?“⁷⁰ Sogar Hitler, der offiziell die Kombination von Unterhaltung und Propaganda missbilligte, ließ verlauten, *Bengali* sei einer seiner Lieblingsfilme.⁷¹

Der Film war eine Sensation, und dank seines Erfolgs wurde Gary Cooper in Deutschland bald eine Berühmtheit. Ende November 1938, gerade einmal zwei Wochen nach den brutalen Pogromen gegen die Juden in der *Reichskristallnacht*, erwies

Cooper dem deutschen Publikum seine Reverenz, indem er eine Werbetour nach Berlin unternahm. Falls man dort jedoch eine weitere Lektion in Sachen Führerschaft erwartete, so wurde diese Erwartung enttäuscht. Er ließ gegenüber der Presse lediglich ein paar Banalitäten verlauten - „Das Leben ist zu teuer, um schnell zu fahren“; „Fly German lines“; „The ‚Bremen‘ is the best ship“ -, um dann wieder zu verschwinden.⁷²

Zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Bengali* jedoch war Gary Cooper das bedeutendste Aushängeschild für das Führerprinzip auf der Leinwand. Bis Ende 1935 war klar geworden, dass die Hollywoodstudios Deutschland nicht nur mit einem, sondern sogar mit zwei Filmen versorgt hatten, welche diesen zentralen Aspekt der nationalsozialistischen Ideologie bekräftigten. Und doch war keiner der Filme ganz perfekt gewesen. *Gabriel over the White House* wies eine frappierende Ähnlichkeit mit der politischen Situation der Zeit auf, aber er war nur mäßig beliebt. *Bengali* hatte ein Massenpublikum angezogen, aber er hatte nicht die gegenwärtige Notwendigkeit des Faschismus betont - er hatte auf eine frühere Ära zurückgeblickt. Der nächste Hollywoodfilm, der eine nationalsozialistische Botschaft übermittelte, sollte sowohl populär als auch zeitnah sein, und im Ergebnis würde er neue Maßstäbe für künftige deutsche Produktionen setzen.

Der Film nannte sich *Unser tägliches Brot* und wurde von Hollywood-Regisseur King Vidor außerhalb des Studiosystems realisiert. Vidor erklärte später, warum er den Film auf diese Art gemacht habe: Als die USA mitten in der Großen Depression steckten, habe Hollywood nur Glanz und Gloria demonstrieren wollen. „Aber“, sagte er, „ich hatte auch das Gefühl, dass ich mich nicht komplett prostituieren wollte, was das Geldverdienen in den Studios anging. Mir war nicht danach zumute, einfach nur den

artigen Jungen für die Firmen abzugeben.“^[73] Als er erfuhr, dass unbeschäftigte Arbeiter auf das Land zurückkehrten, um landwirtschaftliche Kooperativen zu gründen, inspirierte ihn dies, ein Stück über ihre Mühsal zu schreiben. Dann, als die wichtigsten Studios sein Drehbuch ablehnten, kehrte er selbst „aufs Land zurück“. Er belieh sein Haus und sein Auto und alles, was in seinem Tresorfach wertvoll aussah, und machte den Film auf eigene Faust. *Unser tägliches Brot* war ein kommerzieller Erfolg und gewann einen Preis in Moskau und eine Auszeichnung des Völkerbunds „für seinen Beitrag für die Menschheit“.^[74]

Vidor sparte jedoch in seinem Bericht einiges aus. So verschwieg er, dass er den Film in Wirklichkeit bei RKO begonnen hatte und dass sein Vertrag gekündigt wurde, als das Studio realisierte, dass ihm ein zu großer Anteil an den Gewinnen zugefallen wäre. Er vergaß zu erwähnen, dass er später den Vertrieb durch United Artists sicherstellen konnte, was fast schon eine Garantie dafür war, dass er sein Geld wieder hereinholen würde.^[75] Und schließlich wies er nicht darauf hin, dass *Unser tägliches Brot* in Nazideutschland als „künstlerisch wertvoll“ eingestuft wurde, wo der Film bei der Erstaufführung in Berlin 54 Tage auf der Leinwand blieb.^[76]

Es gab einen Grund für den unverhältnismäßigen Erfolg des Films in Deutschland. Die dortigen Zuschauer verstanden Vidors Empfinden besser als sonst jemand, weil es ihrem eigenen so nahe kam. „Beachtlich ist die Einstellung des Autors und Regisseurs, der das Führerprinzip propagiert“, verkündete der *Völkische Beobachter*.^[77] Das *Berliner Tageblatt* war derselben Ansicht und fügte hinzu, es sei „ein Vorzug der Amerikaner, dass sie solche Dinge mit Humor darstellen können (Bengali!)“.^[78]

Ein früherer Film, von dem man nicht eben behaupten konnte,

er würde „solche Dinge mit Humor darstellen“, war *Triumph des Willens*. Nach einem Drittel des Films, während des offiziellen Appells des Reichsarbeitsdiensts, berichtet eine Gruppe von Männern Hitler von ihren täglichen Arbeitsabläufen. Manche pflanzen Bäume, andere bauen Straßen, wieder andere versorgen Bauern mit Ackerland. Hitler beantwortet dies mit einer Rede darüber, wie sehr er ihre Mühen schätze. Der Film traf eine wichtige ideologische Aussage: Er porträtierte den Führer als diejenige Figur, um die herum das Konzept der Arbeit organisiert war.⁷⁹

Unser tägliches Brot setzte eine amüsantere Version desselben Themas um. Ein Arbeitsloser namens John Simms hat eine heruntergekommene Farm geerbt und für seine Suche nach Hilfskräften hat er einige Schilder aufgestellt. Am nächsten Tag kommen Dutzende von Menschen an. „Wow!“, sagt Simms. Er, der kaum den Unterschied zwischen Karotten und Unkraut kennt, wird nun eine gigantische Farm-Unternehmung leiten. „Stellt euch in eine Reihe, Männer!“, brüllt er mit so viel Autorität, wie er aufbringen kann, und sie machen genau das, was er sagt. Da sind ein Klempner, ein Tischler und ein Maurer (alles sehr hilfreich) und dann ist da noch ein Konzertviolinist. Simms versucht das Ganze positiv zu sehen – er denkt, die starken Handgelenke des Mannes würden sich gut machen – aber ein weiterer Mann ist Totengräber und er weiß nicht, wie er das optimistisch nehmen soll.⁸⁰

Später am selben Abend hält er eine Ansprache. Er fängt mit ein paar Witzen über die Indianer an, um die Menge in Stimmung zu bringen, und dann sagt er ihnen, wobei er seine Aufregung kaum verbergen kann: „Ihr müsst nicht bleiben – ihr könnt gehen, wann immer ihr wollt – aber wenn ihr bleibt, dann stellt euch auf *Arbeit*

ein.“ Simms will auf dasselbe hinaus wie Hitler, mit einem kleinen Unterschied. Wie *Der Angriff* beobachtete: „Der Anruf der Gemeinschaft ist hier keine leere Phrase geblieben; er tritt saftig und humorvoll, mit den frech hingewetzten Lichtern des wirklichen Lebens ins Bild.“⁸¹

Als Simms am Ende seiner Rede angelangt ist, stellt ein seltsam aussehender Mann in der Menge eine wichtige Frage. „Herr Vorsitzender, liebe Freunde“, sagt er, wobei er versucht, so offiziell wie möglich zu klingen, „welche Regierungsform sollen wir uns geben?“

Simms hat ganz offensichtlich so weit voraus noch nicht gedacht. „Nun“, sagt er, „was immer die meisten wollen“.

„Dann, meine Freunde, schlage ich vor, dass wir uns in einem geheiligten Bund zusammenschließen *und eine unsterbliche Demokratie begründen!*“

Die Menge reagiert mit einem lauten Raunen der Missbilligung. „Es ist diese Art von Gerede, die uns überhaupt erst hierher gebracht hat“, sagt ein Mann und alle lachen zustimmend.

Dann macht jemand anderes einen Vorschlag. „Wir brauchen eine sozialistische Form der Regierung. Die Regierung muss alles kontrollieren, auch die Gewinne.“

Einige der Anwesenden scheinen zuerst interessiert an dieser Idee, aber dann erhebt sich ein enteigneter schwedischer Landwirt namens Chris Larsen. „Wartet mal“, schreit er. „Lasst mich reden! Ich weiß nicht mal, was diese Worte heißen, die die Burschen da reden! Alles, was ich weiß, ist, wir haben hier einen großen Job und wir brauchen einen großen Boss! Und Yohn Simms ist Bursche für Boss!“

Alle brechen in Begeisterungstürme aus. Sogar der Mann, der ursprünglich eine Demokratie vorgeschlagen hat, ist ganz

aufgeregt. „Simms als Boss!“, verkündet er, und als er ein dreifaches Hoch anstimmt, sieht Simms sehr zufrieden mit sich selbst aus.

Der Rezensent für den *Angriff* war tief beeindruckt von dem, was er gerade gesehen hatte. „So wurde nicht lange diskutiert, denn gerade die Diskussion hatte ihr Elend verschuldet“, schrieb er in seiner Besprechung. „Der erste, der da war, sollte befehlen und führen. Basta!“⁸²

Was dieser Rezensent nicht sagte, war, dass bei diesen Filmen mit der Zeit ein subtiler Wandel stattgefunden hatte. Von Jud Hammond in *Gabriel over the White House* über Colonel Stone in *Bengali* bis hin zu John Simms in *Unser tägliches Brot* wurde der Führer immer menschlicher. Und in dieser neuesten Variation begann sich eine neue Art von Drama zu entfalten, eines, das in den früheren Filmen undenkbar gewesen wäre. *Unser tägliches Brot* war im Begriff, die Fähigkeiten des Führers in Zweifel zu ziehen.

Eine schöne Blondine ist unter verdächtigen Umständen auf der Farm aufgetaucht, und als die Tage so verstreichen, kommt es, dass Simms immer mehr Zeit mit ihr verbringt. Die Farm erlebt eine fürchterliche Dürre und alle machen ihn dafür verantwortlich, aber die Blondine versteht es, ihn dazu zu bringen, sich besser zu fühlen. Eines Tages setzt er an, sich bei seiner Frau zu beklagen, aber was sie ihm sagt, ist weniger tröstlich.

„Sie sehen zu dir auf, John“, sagt sie. „Sie wollen an dich glauben – sie haben dich zu ihrem Anführer gewählt.“

„Nun, wer hat sie darum gebeten?“, sagt er. „Auch ich kann Fehler machen, oder etwa nicht? Ich bin auch nur ein Mensch. Kann ich etwa etwas daran ändern, wenn es nicht regnet?“

„Niemand erwartet das von dir. Aber bewahre dir deine Einstellung. Sei wieder der Boss. Lass sie in dem Glauben, du seist nicht besorgt. Lass sie in dem Glauben, du weißt mehr als sie.“

Ihr Rat hilft nicht. Die Blondine hat ihn überzeugt, dass er für Höheres geboren ist und eines Nachts brennen sie gemeinsam durch. Als sie wegfahren, wird Simms von Zweifeln geplagt. Er denkt an einen seiner früheren Arbeiter, einen gesuchten Kriminellen, der sich gestellt hat, um die Belohnung der Farm zukommen zu lassen. Er bringt den Wagen am Straßenrand zum Stehen und versucht nachzudenken, und in diesem Moment hört er das Geräusch eines nahegelegenen Flusses. Was, wenn die Männer einen massiven Graben vom Fluss zu den Feldern graben würden, fragt er sich. Würde das nicht all ihre Probleme lösen? Die Blondine hängt sich ihm an den Hals und versucht, ihn zum Bleiben zu überreden, aber er stößt sie weg und rennt zurück zur Farm.

Die Zeit ist gekommen für die Rede seines Lebens. Die Männer hassen ihn mittlerweile alle und er muss sie davon überzeugen, härter zu arbeiten als je zuvor. Wie Hitler dies einst ausgedrückt hatte, war es die Krux des gesprochenen Worts, „Menschen aus ihrer bisherigen Überzeugung herauszuheben, Schlag um Schlag das Fundament ihrer bisherigen Einsichten zu zertrümmern“, und genau das tut Simms.⁸³ Er brüllt mit all der Emotion, die er aufbringen kann, und als er geendet hat, wendet er sich einem Mitglied der Gruppe, seinem alten Freund Chris Larsen, zu und fragt ihn, was er tun werde. „Ich gehe und hole meine Schaufel, Yohn“, antwortet Chris. „Wenn du gehst“, sagt jemand anderes, „gehe ich auch.“ Bald sind alle einverstanden, sich an die Arbeit zu machen, und nach Stunden mörderischer Strapazen haben die

Männer den Graben ausgehoben. In den Schlusseinstellungen des Films strömt das Wasser von den Hügeln hinab auf die ausgedörrten Kornfelder.

Die Nazis reagierten auf *Unser tägliches Brot* mit uneingeschränktem Lob. Aus ihrer Perspektive bekräftigte der Film das Führerprinzip auf sogar noch effektivere Weise, als dies frühere Filme getan hatten, indem er den Führer in einen gewöhnlichen Menschen verwandelte. Tatsächlich war Hitler selbst gar nicht so verschieden von John Simms: Er pflegte tagelang in Agonie zu verfallen, bevor er Entscheidungen fällte, nur um dann mit großer Entschlossenheit zu handeln, so als wolle er damit suggerieren, dass die gewählte Handlungsweise unausweichlich sei.⁸⁴ Es kam ihm nie in den Sinn, dass es lohnend sein könnte, seine menschliche Fehlbarkeit vor der Öffentlichkeit bloßzulegen. *Gabriel over the White House* bewahrte das Geheimnisvolle durch die Behauptung, Präsident Hammond erfülle den Willen Gottes, und *Bengali* deutete die Schwierigkeiten, die Colonel Stone durchmachte, nur kurz an. *Unser tägliches Brot* endlich präsentierte einen Führer, mit dem sich die Zuschauer identifizieren konnten, jemanden, von dem sie das Gefühl haben konnten, er sei genau wie sie. Die Nazis hatten bereits seit geraumer Zeit Hollywoodfilme gerühmt, aber diese neueste Entwicklung veranlasste den Produktionschef der UFA, Ernst Hugo Correll, einen Bericht darüber zu verfassen, was die Amerikaner erreicht hatten.

Unser tägliches Brot, so Correll, war so verblüffend, dass es den Anschein hatte, als sei der Film unter direkter Weisung des Propagandaministeriums gemacht worden. Ja, wäre der Film in Deutschland gemacht worden, so hätte er womöglich den Staatspreis gewonnen. Und hier kam nun der wahrhaft

beschämende Fakt: Es gab eine ganze Reihe an gleichgearteten amerikanischen Filmen. Columbia Pictures hatte kurz zuvor *Mr. Deeds geht in die Stadt* herausgebracht, in dem ein ehrlicher Mann (gespielt von Gary Cooper) ein fantastisches Vermögen erbt und es dann an anständige, rechtschaffene Farmer verschenkt, die der Staat in Armut zurückgelassen hat. „Auch in diesem Film“, schrieb Correll, „steckt also – übrigens in sehr amüsanter Form – eine nationalsozialistische Idee.“^[85] Ein paar Jahre später sollten die Nazis die Fortsetzung, *Mr. Smith geht nach Washington*, als ein weiteres Beispiel dafür beschreiben, wie ein Film „sich in ausgezeichneter propagandistischer Form über die Korruption und den Parlamentarismus in Washington lustig mach[t]“. ^[86]

„Ich kann leider“, fuhr Correll fort, „unseren deutschen Autoren den Vorwurf nicht ersparen, daß nationalsozialistische Tendenzen oder Ideen in so gelockerter Form, wie sie in den von mir zitierten Beispielen vorhanden sind, nur höchst selten an uns Filmhersteller herangetragen werden. Unsere deutschen Autoren haben zwar die Form gefunden, nationale und damit teilweise auch nationalsozialistische Ideen in Stoffen zu schildern. ... [A]ber sie haben sich noch nicht zu der Freiheit aufraffen können, die eine Gestaltung in dem vorerwähnten Sinne wäre. Natürlich werden wir immer auch Themen aus der eigenen Geschichte machen. ... Aber Formen, wie sie z.B. im ‚Letzten Alarm‘ als neu gefunden werden, würden unsere Propagierungsmöglichkeiten doch ganz erheblich erweitern.“^[87]

Correll hatte das Problem korrekt identifiziert – er hatte darauf hingewiesen, dass die Hollywoodstudios die effektivsten, verführerischsten Propagandafilme lieferten –, aber sein Traum sollte sich nie erfüllen. In den verbleibenden Jahren des Dritten Reiches brachten deutsche Filmemacher nicht einen einzigen Film

heraus, der das Führerprinzip auf innovative Weise angegangen wäre. Jeder Film zu diesem Thema griff auf eine wichtige Figur in der deutschen Geschichte zurück: Schiller in *Friedrich Schiller*, Friedrich der Große in *Der große König* und Bismarck in *Bismarck* und *Die Entlassung*.^[88] Einige dieser Filme waren kommerziell recht erfolgreich, aber keiner von ihnen war so unterhaltsam wie *Gabriel over the White House*, *Bengali* oder *Unser tägliches Brot*.^[89]

Die Amerikaner dagegen fuhren fort, sogar noch erfinderischere Behandlungen des Führerprinzips umzusetzen. Etwa zu der Zeit, als Correll die deutsche Filmpropaganda kritisierte, brachte MGM seine Produktion *Meuterei auf der Bounty* mit Starbesetzung heraus, welche, wie *Mr. Deeds geht in die Stadt*, zeigte, wie sich ein gewöhnlicher Mann gegen die Tyrannei einer korrupten Macht erheben kann. Er lief bei seiner Erstaufführung in Berlin 42 Tage und der Rezensent des *Angriffs* war überschwänglich. „Wir halten den Film für den herbesten amerikanischen aus dem Filmschaffen der letzten Jahre“, schrieb er, „und möchten sagen, daß selbst *Bengali* [im Vergleich] verdunkelt wird.“^[90] Das *Berliner Tageblatt* fügte hinzu: „Und das Lachen nicht vergessen, das Lachen bei den ernstesten Dingen (die dadurch leichter, glücklicher und nicht weniger ernst gelöst werden).“^[91] Hitler selbst war fasziniert und einer seiner Adjutanten bestellte eine Kopie für seinen Rückzugsort am Obersalzberg.^[92]

Über die Jahre versorgten die Hollywoodstudios Deutschland mit vielen weiteren ähnlichen Filmen. *Ein Mann geht seinen Weg* (in Deutschland 1934 herausgebracht) war, in den Worten von MGM, „ein Film, in dem der gesunde, lebensbejahende männliche Optimismus, der Optimismus des neuen Deutschland seinen Niederschlag findet“. *Nachtflug* (1934) zeigte die

Entschlossenheit eines Mannes, Flugzeuge auch nach Anbruch der Dunkelheit zu fliegen, und wurde als „volksbildend“ eingestuft. *Königin Christine* (1934) inszenierte das Ringen einer Frau zwischen Liebe und Pflicht und wurde als „künstlerisch wertvoll“ eingestuft. *West Point of the Air* (1935) enthüllte den Heldenmut eines jungen Fliegers und wurde als „künstlerisch wertvoll“ eingestuft. *Schiffbruch der Seelen* (1938) zeigte den Kampf eines Einzelnen gegen die Tyrannei und wurde als „künstlerisch wertvoll“ eingestuft. *Manuel* (1938) erzählte die Geschichte eines verwöhnten Jungen, der den Wert der Aufopferung kennenlernt, und wurde als „künstlerisch wertvoll“ eingestuft.⁹³

Die Liste ließe sich fortsetzen. Dies war der Höhepunkt in den Beziehungen von Hollywood und Nazideutschland. Die verschiedenen Studios hatten einen spezifischen Markt für ihre Filme über Führerschaft gefunden, und dies rechtfertigte, zusammen mit dem Erfolg ihrer politisch unverdächtigen Filme, weitere Geschäfte. Aber die Erfahrung der amerikanischen Studios in Deutschland war keineswegs ganz und gar positiv. Einige amerikanische Filme waren in Deutschland zutiefst unbeliebt; andere wurden durch die Zensoren abgelehnt und erreichten nicht einmal die Leinwand. Es ist an der Zeit, sich diesen weniger vom Glück begünstigten Produktionen zuzuwenden.

VIER

„Schlecht“

„Tarzan: Schlecht“¹ **Adolf Hitler**

Nach Hitlers Machtergreifung in Deutschland waren die amerikanischen Studios anfangs vorsichtig optimistisch. Sie hatten Grund zu der Annahme, dass sich ihre Umsätze unter dem neuen Naziregime verbessern würden, und die ersten Statistiken schienen ihnen recht zu geben: Die Studios verkauften 1933 in Deutschland 65 Filme, 54 waren es im Jahr 1932 gewesen.² Nachdem über ein Jahr lang zu hören gewesen war, dass die Nationalsozialisten „durchaus für internationalen Austausch und Zusammenarbeit“ seien, fingen die Studios an zu denken, dies könnte tatsächlich wahr sein.³

Dann, am 2. März 1934, wurde ein wichtiger Hollywoodspielfilm bei der höchsten Zensurbehörde des Landes vorgelegt. Ein unbedeutender Minister aus Württemberg hatte Beschwerde gegen den Film eingelegt und die Film-Oberprüfstelle hatte festzustellen, ob diese berechtigt war oder nicht.⁴ Es war ein ungewöhnlicher Fall, denn die Premiere des Films lag schon über ein Jahr zurück und er lief zu diesem Zeitpunkt nur in kleinen Kinos und die Erlöse waren unbedeutend. Jeder, der daran

interessiert war, den Film zu sehen, hatte dies bereits getan. Sein Titel war *Tarzan, der Herr des Dschungels*.⁵

Unter normalen Umständen wäre die Produktionsfirma, MGM, in der Sache nicht besonders besorgt gewesen. Der Chefsensor, Dr. Ernst Seeger, hatte kurz zuvor eine ganze Reihe ähnlicher Filme zugelassen, darunter *King Kong*, und bei einer seiner Entscheidungen hatte er sogar die folgende Erklärung abgegeben: „[D]as Tarzan-Problem ... [ist] bereits in so vielen, insbesondere amerikanischen Bildstreifen abgewandelt worden ..., daß eine entsittlichende Wirkung von diesen unwahrscheinlichen Ereignissen auf Erwachsene und normale Zuschauer nicht mehr erwartet werden kann.“⁶

Dennoch war man bei MGM in diesem speziellen Fall besorgt, und zwar aus einem einfachen Grund: Zwei Wochen zuvor war in Deutschland ein neues Lichtspielgesetz in Kraft getreten. In der Vergangenheit konnten Filme nur verboten werden, wenn sie „geeignet [waren], die öffentliche Ordnung und Sicherheit zu gefährden, das religiöse Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden“.⁷ Nun konnten Filme auch verboten werden, wenn sie „geeignet [waren], lebenswichtige Interessen des Staates zu gefährden“ oder „das nationalsozialistische ... ethische oder künstlerische Empfinden zu verletzen“. Es gab noch eine weitere bemerkenswerte Änderung: Ein Satz des alten Gesetzes – „Die Zulassung darf nicht versagt werden aus Gründen, die außerhalb des Inhalts der Bildstreifen liegen“ – war gestrichen worden.⁸

Das Treffen, das nun stattfinden sollte, war daher von größter Bedeutung. Ein Jahr nachdem sie an die Macht gekommen waren, hatten die Nationalsozialisten ein neues Filmgesetz in

Deutschland erlassen und *Tarzan* sollte den ersten Präzedenzfall für das Gesetz abgeben.

Eine kleine Gruppe versammelte sich im Vorführraum der Film-Oberprüfstelle und der Film wurde von Anfang bis Ende gezeigt. Dann verlas Dr. Seeger eine Zusammenfassung der Handlung: „Jane Parkers Vater ist in Afrika Elfenbeinhändler. Sie begleitet ihren Vater und dessen Kompagnon auf einer Expedition zu einem Elefanten-Friedhof, wo sie unermessliche Mengen Elfenbein zu finden hoffen. Auf dem Wege dorthin entdecken sie Tarzan, den Affenmenschen, der unter Affen aufgewachsen ist und nie ein menschliches Wesen gesehen hat. Tarzan raubt Jane, aber bald ist er ihr bester Freund; sie versucht sich mit ihm in ihrer Sprache zu verständigen. Tarzan rettet Janes Vater, dessen Begleiter und Jane aus der Gefangenschaft der Pygmäen. Als die kleine Expedition den Elefanten-Friedhof findet, stirbt Janes Vater. Jane bleibt bei Tarzan im Urwald.“⁹

Nach der Verlesung dieses Abrisses wandte sich Seeger an den württembergischen Minister und bat ihn zu erklären, warum er gegen den Film Einspruch erhoben hatte. Der Minister äußerte sich folgendermaßen: „Der Film gehört zu der Klasse jener Afrikafilme, die durch bewusste und raffinierte Hervorhebung der Grausamkeiten im Kampf des Menschen mit den wilden Tieren und dieser untereinander den Kitzel sadistischer Instinkte der Zuschauer zu erregen geeignet ist. Die entsittlichende und verrohende Wirkung des Bildstreifens wird dadurch beleuchtet, dass das Publikum an der Stelle, wo ein sympathischer kleiner Affe unter entsetzlichen Todesschreien ungelenk vor einem brüllenden Panther davoneilt, angesichts dieser Todesnot der Kreatur gelacht und weiterhin vor Vergnügen gequitscht hat, als beim Einbruch einer Elefantenherde in ein Negerdorf ... ein

Elefant einen Zwerg in hohem Bogen auf die Erde schleudert, wo der Unglückliche in erbarmenswerten Todeszuckungen und Schreien zappelnd verendet.“

„Die tierquälerische Verwendung von Tieren bei der Herstellung des Films ist eine Kulturschande, der im neuen Deutschland durch das Verbot ... des Tierschutzgesetzes ... ein Riegel vorgeschoben ist. Bei Auslandsfilmen dieser Art, deren Hersteller sich über die grundsätzlichen Gebote der Menschlichkeit aus reiner Gewinnsucht hinwegsetzen, sollte kein Mittel, das das Lichtspielgesetz bietet, unversucht bleiben, um die Vorführung in Deutschland zu unterbinden.“¹⁰

Als der württembergische Minister mit seinen Ausführungen zu Ende war, tat Dr. Seeger etwas Eigenartiges. Normalerweise wäre sein nächster Schritt gewesen, den Vertreter von MGM um eine Stellungnahme zu diesen Vorwürfen zu bitten, aber er erklärte stattdessen, er habe es für notwendig befunden, in der Angelegenheit eine zweite Meinung einzuholen. Er hatte sich vergewissern wollen, ob der Film das deutsche Rassenempfinden verletze und damit „geeignet sei, lebenswichtige Interessen des Staates zu gefährden“, weswegen er eine schriftliche Einschätzung des Propagandaministeriums erbeten hatte. Er ging nun dazu über, die Antwort des Ministeriums zu verlesen.¹¹

„Nachdem der Sinn des Volkes durch eine monatelange dauernde intensive Propaganda für alle Fragen der Erbbiologie geschärft worden ist“, las er, „erachte ich den Film für gefährlich. Im nationalsozialistischen Staate wird mit allen Kräften daran gearbeitet, in der öffentlichen Meinung Verständnis für eine Gattenwahl unter höchsten Anforderungen an das Verantwortungsbewusstsein zu wecken. Auch die Begriffe von Ehe, Weibtum und Mutterschaft werden wieder zu Ehren

gebracht und von der oberflächlichen, ganz auf das Sexuelle abgestellten Verzerrung durch die vergangene Epoche mit vieler Mühe befreit. Ein Film, der das rein Triebhafte in den Vordergrund stellt, in seiner Tendenz darauf hinausläuft, dass ein Urwaldmensch, ja selbst ein Affe, edelster Gefühlsregungen fähig und als Ehepartner würdig ist, läuft den bevölkerungspolitischen Tendenzen des Nationalsozialismus entgegen.“ „Der Film ist abzulehnen“, schloss das Schreiben, „weil er ... Grundanschauungen des Nationalsozialismus widerspricht und der ... offiziellen Propaganda ... entgegenarbeitet, selbst wenn der unbefangene Beschauer dies nicht sofort und deutlich merkt.“¹²

Das war ausreichend für Seeger. Er ließ verlauten, die Reichsregierung habe große Mühen darauf verwendet, das gesunde rassische Empfinden des deutschen Volkes lebendig zu halten, und es widerspreche diesen Bemühungen, eine zivilisierte Frau zu zeigen, wie sie einen Dschungelmann umwirbt, liebt und beschützt. Seeger verbot *Tarzan* aus diesem Grund und sagte, es bestehe keine Notwendigkeit, die Position des württembergischen Ministers zu prüfen.¹³

In den Folgemonaten wurde die Zensur in Deutschland verschärft. Seeger war zuvor recht nachsichtig in seinem Urteil über amerikanische Filme gewesen: Er hatte 1931 lediglich zwei Titel verboten und nur drei im Jahr 1932.¹⁴ Nun machte er es sich zur Aufgabe, die deutsche Nation vor der amerikanischen Unmoral zu schützen. Als ein Marlene-Dietrich-Film mit dem Titel *Blonde Venus* seine Zensurstelle erreichte, kritisierte er die Art, wie die weibliche Hauptdarstellerin ihren Mann verlässt, um sich fortan alleine um ihr Kind zu kümmern. „Eine so laxe Auffassung von Ehe und Moral“, führte er aus, „widerspricht den Bestrebungen des heutigen Staates zum Aufbau der Familie und

Ehe“.¹⁵ Acht Monate später lehnte er einen weiteren amerikanischen Film mit Marlene Dietrich in der Hauptrolle, *Das hohe Lied*, mit der Begründung ab, diese deutsche Schauspielerin lege einmal mehr ihre Vorliebe für „Dirnenrollen“ an den Tag.¹⁶

Seeger schöpfte seine neuen moralisierenden Tendenzen auch aus, um ganze Filmgenres zu verbieten. Als der Gangsterfilm *Scarface* seine Prüfungsstelle erreichte, sagte er, der Film verherrliche ein kriminelles Leben und lasse das Verbrechen als legitimen Beruf erscheinen. Die Hauptfigur läuft im Smoking durch die Stadt, besucht schicke Nachtclubs, trinkt Champagner-Cocktails und umgibt sich ständig mit schönen Frauen. An diesem Punkt der entsprechenden Sitzung brachte die Filmfirma ein raffiniertes Argument vor: Da die Nazis das Verbrechen in Deutschland nahezu ausgerottet hatten, würde das Publikum die Handlungen im Film ganz automatisch missbilligen. Aber Seeger sah das anders. *Scarface* drohe, wie auch alle anderen Gangsterfilme, die Bemühungen der Regierung zu untergraben und das Verbrechen wieder nach Deutschland zu bringen.¹⁷

Als Nächstes verbot Seeger alle Horrorfilme mit der Begründung, diese hätten einen unmoralischen, bedrohlichen Effekt. Er erklärte, die in diesen Filmen gezeigten Bilder würden die Nerven normaler Zuschauer aufpeitschen und auf ihre niedrigsten Instinkte abzielen.¹⁸ Noch 1932 hatte Seeger *Frankenstein* zugelassen; nun verbot er *Der Unsichtbare* und *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*.¹⁹

Schließlich lehnte Seeger auch ein paar Filme aus ungewöhnlicheren Gründen ab. Als ein Ärztedrama mit dem Titel *Men in White* seine Zensurstelle erreichte, sagte er, die verstörenden Bilder eines amerikanischen Krankenhauses hätten keinen Platz im Dritten Reich. Es sei für deutsche Zuschauer

beängstigend und erschreckend, mit anzusehen, wie Patienten mit Nummern versehen werden und in einem riesigen Gebäude mit dem Tod ringen, während Menschen in den angrenzenden Räumen demgegenüber gleichgültig zu sein scheinen.^[20]

So eigenartig manche dieser Entscheidungen auch zu sein schienen, so stand doch keine davon in der Geschichte der internationalen Filmzensur vereinzelt da. Viele Länder missbilligten in den 1930er Jahren Gangster- und Horrorfilme und alle Länder entwickelten ihre eigenen Kriterien zur Evaluierung von Hollywoodproduktionen. Mexiko und Großbritannien etwa verboten religiöse Szenen; China verbot Western; und Japan schloss alle Filme aus, welche ein schlechtes Licht auf das Kaiserhaus warfen, das Militär verunglimpften oder Kusszenen enthielten. Selbst Seegers Analyse von *Tarzan* war nicht gar so ungewöhnlich: Etwa um dieselbe Zeit wurde in Frankreich ein Fox-Film mit dem Titel *Caravan* verboten, weil er eine Romanze zwischen einer hochgestellten politischen Persönlichkeit und einem Zigeunermädchen darstellte. Der vor Ort zuständige Manager erklärte: „Der Film ist für mitteleuropäische Verhältnisse ebenso anstößig, wie es ein Film in den USA wäre, welcher den Außenminister in einer Liaison mit einer Prostituierten einer anderen Rasse und Hautfarbe zeigt.“^[21]

Die Verschärfung der Filmzensur im Dritten Reich war für die amerikanischen Studios insofern nicht allzu überraschend, und sie gab auch nicht übermäßig Anlass zu Besorgnis. Jedes Land auf der Welt hatte in dieser Zeit Gründe für die Ablehnung von Hollywoodfilmen ausgetüftelt und Deutschland entwickelte lediglich einige eigene Gründe. Die Studios verkauften 1934 nur 41 Filme an Deutschland - verglichen mit 65 im Vorjahr -, aber sobald man über die Vorlieben der Nazibehörden Bescheid wusste

und diese verstanden hatte, so dachte man, wären die Studios in der Lage, ihr Angebot entsprechend anzupassen.²²

Zumindest wäre dies der Fall gewesen, hätte es da nicht noch eine weitere Entwicklung gegeben. Ein paar Wochen nach der Anhörung in Sachen *Tarzan* erreichte ein weiterer amerikanischer Kassenschlager die oberste Zensurstelle. Es gab etwas, was diesen Fall von allen anderen weltweit unterschied – nämlich, dass das Problem nichts mit dem Film selbst zu tun hatte.

Ende April 1933 schickte sich der ehemalige Schwergewicht-Boxweltmeister Max Schmeling an, für einen Kampf von Deutschland in die USA aufzubrechen. Eines Abends aß er in einem Berliner Restaurant zu Abend, als ein SA-Offizier sich seinem Tisch näherte und überraschend erklärte: „Herr Schmeling, der Führer bittet Sie, mit ihm in der Reichskanzlei zu essen.“ Schmeling, der kein Nazi war, antwortete, er würde der Einladung gerne Folge leisten, und bald befand er sich in einem Gespräch mit Hitler. Am Ende des Abends wünschte Hitler Schmeling viel Glück beim bevorstehenden Kampf. „Ich habe gelesen, dass sie nach Amerika fahren“, sagte er. „Vielleicht fragt man Sie drüben, wie es in Deutschland aussieht. Dann können Sie ja die Schwarzseher beruhigen, wie friedlich hier alles ist und daß alles vorangeht.“²³

Schmelings Gegner in den USA war ein aufstrebender junger Boxer namens Max Baer. Und Baer, dessen Großvater ein Jude aus Elsass-Lothringen war, beschloss, den Kampf zu einem großen Ereignis mit symbolischer Tragweite zu machen. Er nähte einen riesigen Davidstern auf die linke Seite seiner Hosen und verkündete gegenüber der Presse: „Jedes Veilchen, das ich Schmeling verpasse, ist eines für Adolf Hitler.“²⁴



Max Baer (Mitte), unmittelbar nachdem er am 8. Juni 1933 Max Schmeling (Zweiter von rechts) besiegt hat. An Baers Hosen ist der Davidstern aufgenäht.

Der Kampf fand am 8. Juni im Yankee Stadium in New York City statt. Er begann nicht gut für Baer. Bevor es in die neunte Runde ging, sagte ihm sein Trainer, er sei im Begriff zu verlieren, und plötzlich, ohne Vorwarnung, war Baer wieder zurück. Er begann die zehnte Runde, indem er Schmeling einen vernichtenden Kinnhaken versetzte, der den Deutschen zu Boden gehen ließ, und als es Schmeling irgendwie gelang, wieder auf die Beine zu kommen, traf ihn Baer erneut. „Der ist für Hitler“, gab er von sich, und an diesem Punkt – eine Minute und 51 Sekunden nach Beginn der Runde – beendete der Ringrichter den Kampf.²⁵

Baers Sieg machte ihn zum Helden und bald danach erhielt er von Louis B. Mayer von MGM ein aufregendes Angebot. Mayer

bot ihm 30.000 \$ für die Hauptrolle in einem großen Kinofilm über einen Schwergewicht-Boxchampion mit dem Titel *Männer um eine Frau*.^[26] Im September und Oktober wurde der Film gedreht und am 10. November hatte er seine US-Premiere. Der Film zeigte Baer, wie er Boxkämpfe gewinnt und Affären mit schönen Frauen hat, und er wurde ein großer Hit.^[27]

MGM beabsichtigte natürlich, *Männer um eine Frau* weltweit zu vertreiben, und im Januar 1934 reichte der deutsche MGM-Chef, Frits Strengholt, eine Untertitelte Version des Films bei den deutschen Zensoren ein. Er wurde umgehend genehmigt. Nachdem der Film ein Kassenerfolg zu werden versprach, gab Strengholt sodann 25.000\$ für eine Synchronisierung aus und legte den Zensoren auch die neue Version vor.^[28] (Dies war die übliche Vorgehensweise: Die Studios brachten für gewöhnlich ihre Filme zuerst mit Untertiteln heraus und synchronisierten dann die lukrativeren davon in deutscher Sprache.)^[29] Während Strengholt auf das Ergebnis des zweiten Zensurtreffens wartete, bereitete ihm eine Reihe von Ereignissen, die damit eigentlich nichts zu tun hatten, beträchtliche Sorge. Die Ereignisse schienen fast wie eine Wiederholung der Kontroverse um *Im Westen nichts Neues* drei Jahre zuvor.

Am Abend des 8. März hatte ein britischer Film mit dem Titel *Katharina die Große* im Capitol in Berlin Premiere, mit Elisabeth Bergner in der Hauptrolle, einer Jüdin, die bis kurz zuvor eine der führenden Schauspielerinnen Deutschlands gewesen war. Als die Gäste vor dem Kino eintrafen, ließ ein Mob, zu dem auch Nazis in Uniform gehörten, Eier und verdorbene Orangen auf sie niederprasseln. „Wir wollen keine jüdischen Filme“, brüllte der Mob. Dann hielt ein prominenter Naziführer eine Rede, die Uniformen verschwanden und die Polizei konnte die Ruhe

wiederherstellen.³⁰

Am folgenden Morgen verkündete der Präsident der Reichsfilmkammer, *Katharina die Große* werde in Deutschland aus dem Umlauf genommen, weil der Film die öffentliche Ordnung gefährde. Die Repräsentanten der amerikanischen Studios in Berlin waren skeptisch. „Es ist klar, dass für eine solche Gefährdung jederzeit und in kürzester Zeit gesorgt werden kann“, schrieb ein amerikanischer Handelskommissar.³¹ „Es ist nicht klar ... ob dies absichtlich arrangiert wurde, um es so aussehen zu lassen, als stecke die öffentliche Meinung dahinter“, schrieb ein anderer.³² Und Frits Strengholt, dessen unvertitelte Version von *Männer um eine Frau* acht Tage später im selben Kino anlaufen sollte, beschloss, Vorsichtsmaßnahmen zu ergreifen. Am 15. März schrieb er an das deutsche Auswärtige Amt, um die gewichtigen Folgen deutlich zu machen, die ein Verbot von *Männer um eine Frau* in Deutschland nach sich ziehen würde.³³

Erstens würde MGM sein Berliner Büro schließen, weil die Firma nicht daran gewohnt sei, ihre Geschäfte so abzuwickeln. Als Folge würden rund 160 Beschäftigte ihre Jobs verlieren und die deutsche Firma, welche die Filmkopien für MGM herstellte, würde ihren größten Abnehmer einbüßen.³⁴

Zweitens war MGM zu 100 % im Besitz von Loew's Incorporated, und ein ganz beträchtlicher Anteil von Loew's war im Besitz von William Randolph Hearst. Bis dato habe die Hearst-Presse regelmäßig Frankreich angegriffen und das neue Regime in Deutschland objektiv und wohlwollend behandelt.³⁵

Drittens würde es, sollte *Männer um eine Frau* verboten werden, unweigerlich zu massiven Repressalien gegen deutsche Filme und deutsche Sportler in Amerika kommen. Das wäre sehr

bedauerlich, denn bisher sei MGM „immer bestrebt [gewesen], die guten Beziehungen zwischen Deutschland und Amerika ... zu erhalten“. Das Studio habe deutschen Filmen Vertriebsverträge in den USA gesichert und *Gabriel over the White House* produziert, einen Film, den die deutsche Regierung als „politisch wertvoll“ anerkannt habe. Wenn die Premiere des Max-Baer-Films nicht wie geplant vonstattengehe, so stehe für Deutschland weitaus mehr auf dem Spiel als für MGM.^[36]

Frits Strengholt hatte noch einen weiteren Trick auf Lager. Einer seiner Angestellten war zufällig der Neffe des deutschen Reichsaußenministers, Konstantin von Neurath.^[37] Er muss diesen Kontakt genutzt haben, denn am nächsten Morgen um 11.30 Uhr telefonierte der Reichsaußenminister mit Joseph Goebbels.^[38] Hier ein Bericht über das Gespräch aus der Perspektive des Assistenten des Reichsaußenministers, Alexander Führ: „Freiherr von Neurath [hat] betont, daß die englische Version doch bereits im Januar anstandslos genehmigt worden sei und daß ein nachträgliches, kurzfristiges Verbot um so schlimmere Folgen haben würde, als dadurch auch noch die ausländischen Pressevertreter als Veranstalter der Premiere vor den Kopf gestoßen werden und dafür sorgen würden, daß die Sache binnen zwei Stunden in der ganzen Welt bekannt werde. Auch hierauf hat Herr Reichsminister Goebbels etwas erwidert, was ich nicht gehört habe. Aus den weiteren Worten des Herrn Reichsaußenministers ergab sich aber klar, daß Herr Reichsminister Goebbels mit der Abhaltung der Premiere einverstanden war und sie auch gegen etwaige Störungsversuche schützen wollte.“^[39]

Nach Beendigung des Telefongesprächs rief der Reichsaußenminister Alexander Führ an seinen Schreibtisch und

bat ihn, einige wichtige Aufträge zu erledigen. Zunächst sollte er sich mit dem Chefsensor, Dr. Seeger, treffen, unter dessen Verantwortung *Männer um eine Frau* anfangs zugelassen worden war. Dann sollte er über das Ergebnis der Unterredung an Frits Strengholt von MGM Bericht erstatten.

Am Nachmittag besuchte Führ Dr. Seeger, der keine Bedenken gegen *Männer um eine Frau* hatte, aber der Meinung war, Goebbels' Garantie, es werde keine Gewalt geben, lasse sich nicht einlösen. Führ antwortete, er selbst werde die Polizei kontaktieren und sie instruieren, die notwendigen Vorsichtsmaßnahmen zu ergreifen.⁴⁰

Führ setzte sich dann mit Frits Strengholt in Verbindung, um ihn von den Ergebnissen seiner Bemühungen in Kenntnis zu setzen. Er sagte, er habe mit der Polizei und mit dem lokalen Führer der Nazipartei gesprochen und der Abend würde reibungslos verlaufen. Nichtsdestotrotz würde die Reichsfilmkammer am nächsten Tag zweifellos ein Verbot aussprechen und der klügste Schritt für MGM (und einer, der keinen Prestigeverlust mit sich brachte) sei der, den Film am nächsten Morgen aus dem Umlauf zu nehmen. Führ sagte, dieser kurze Aufschub sei das Äußerste, was er für die Firma erreichen könne.⁴¹

Strengholt hatte nur eine Frage an den Assistenten des Reichsaußenministers: Warum, so fragte er, habe Goebbels überhaupt Einwände gegen den Film? Führ sagte, er glaube, dies habe etwas mit einer beleidigenden Bemerkung zu tun, die Baer über Hitler gemacht habe. Strengholt war auf genau diese Antwort vorbereitet und machte Führ auf einen Artikel in der neuesten Ausgabe des *Angriffs* aufmerksam: „Max Schmeling spricht mit Achtung von seinem damaligen Gegner. Er betont, daß

sie bis zu seiner Abreise nach Europa die besten Freunde waren. – Warum denn diese dumme Hetze, Baer habe geäußert, er werde den ‚Vertreter Hitlers‘ zermalmen? Niemals hat Schmeling davon in Amerika gehört ...“⁴² Wenn Goebbels’ eigene Zeitung die Gerüchte über Baer kategorisch verneinte, so Strengholt, was war dann das Problem? Führ antwortete, MGM könne gerne zu einem späteren Zeitpunkt den Behörden jeden beliebigen Nachweis vorlegen, aber für den Augenblick sei die einzig mögliche Vorgehensweise die, den Film aus dem Umlauf zu nehmen.⁴³

Die Premiere von *Männer um eine Frau* ging an diesem Abend ohne Zwischenfälle vonstatten. Am Ende der Vorführung reagierte die Menge mit frenetischem Applaus und die Kritiker waren tief beeindruckt. Der Rezensent für den *Angriff*, H. Brant (derselbe Mann, der zweieinhalb Wochen vorher die scharfsichtige Rezension zu *Gabriel over the White House* geschrieben hatte), fand ausschließlich wohlwollende Worte für Max Baer. Baer, sagte er, liefere eine wunderbare Vorstellung als Boxer, der schnell zum Star wird, auch wenn er ein paar ehebrecherische Affären unterhält. Dieser Mann sei immer ein Sieger – ob als Boxer oder als Schauspieler, ob er sich darauf verlege, den Frauen hinterherzulaufen oder sich schlicht ihre Gesellschaft gefallen zu lassen.⁴⁴

Eine der ganz wenigen Klagen in Bezug auf den Film war tatsächlich, dass es noch keine deutsche Synchronfassung gab. „Warum“, schrieb der Rezensent des *Völkischen Beobachters*, „diese gewisse Nichtachtung uns gegenüber, nicht zu synchronisieren, sondern dieses achtlose Verfahren bei englischem Ton in rasendem Tempo deutsche Titel in das Bild zu drucken, die dem Auge die Hälfte der schauspielerischen Leistung unterschlagen? In Zukunft bitte entweder deutsche Sprache oder

gar nichts!“⁴⁵

Strengolt war von den Rezensionen ermutigt und am folgenden Morgen unterließ er es, *Männer um eine Frau* aus dem Umlauf zu nehmen. Zu seiner Überraschung unternahmen auch die deutschen Behörden nichts. Der Film hatte 13 Tage in Folge ausverkaufte Vorführungen im Capitol und es sah so aus, als würde er in Deutschland einer der größten Hits des Jahres werden, als die synchronisierte Fassung schließlich einer Begutachtung unterzogen wurde.⁴⁶ Strengolt war an diesem Punkt nicht allzu besorgt, denn selbst wenn der Film abgelehnt werden sollte, konnte er immer noch bei Seegers oberster Prüfstelle Berufung einlegen – und selbst wenn Seeger ihn dann ablehnen sollte, würde die unvertitelte Version noch immer hervorragende Einnahmen erbringen.

Das Treffen begann mit der allerersten Vorführung von *Männer um eine Frau* in deutscher Sprache. Dann wandte sich Arnold Bacmeister, der Vorsitzende der regulären Filmprüfstelle, dem einzigen geladenen Gast zu, einem Vertreter des Propagandaministeriums. „Hat der Herr Sachverständige Bedenken gegen die Aufführung ‚Männer um eine Frau‘ als nicht im Sinne des neuen Deutschland“, fragte er, „weil der Hauptdarsteller der jüdische Boxer Max Baer ist?“

„Ja“, antwortete der Vertreter.⁴⁷

In der sich anschließenden Diskussion führte Bacmeister aus, die Ereignisse in dem Film würden sich um Max Baer drehen und Max Baer habe all die innerlichen und äußerlichen Merkmale eines Juden. Die deutsche Öffentlichkeit würde Baer unweigerlich als typischen Vertreter seiner Rasse erkennen.⁴⁸

Es sei schlimm genug, sagte Bacmeister, dass die Hauptfigur des Films ein Jude sei. Der entscheidende Punkt jedoch sei der,

dass er trotz der ihm eigenen moralischen Schwächen als Sportheld und moralischer Sieger porträtiert werde. Sein Sieg spielte sich nicht nur im Ring ab, sondern auch außerhalb von diesem - mit nicht-jüdischen Frauen. Er schnappte sie sich wahllos und schlief mit ihnen und seine nicht-jüdische Frau war ihm so ergeben, dass sie ihm jedes Mal verzieh. So eine Darstellung konnte im neuen Deutschland nicht geduldet werden. Bacmeister lehnte daher das Ansuchen von MGM für die synchronisierte Fassung von *Männer um eine Frau* ab und gab Anweisung, die untertitelte Fassung, die derzeit im Capitol lief, sofort aus dem Verkehr zu ziehen.⁴⁹

Strengholt war außer sich vor Wut. Er berief eine Pressekonferenz ein und erklärte vor 50 Journalisten, *Männer um eine Frau* sei verboten worden, weil der Hauptdarsteller Jude sei. Seiner Firma stünden im Ergebnis Verluste in Höhe von 350.000 Reichsmark bevor. Sollten die Nazis die Absicht haben, alle Filme zu verbieten, in denen Juden vorkamen, so würde nicht nur MGM, sondern es würden alle amerikanischen Studios dazu gezwungen, das Land zu verlassen. In diesem Falle würden etwa 5000 heimische Angestellte ihre Jobs verlieren. MGM habe bereits bei der höchsten Zensurbehörde des Landes Widerspruch eingelegt und die anderen Studios würden das Ergebnis sehr genau verfolgen.⁵⁰

In den darauffolgenden Tagen sprachen sich verschiedene hochrangige Nazibeamte gegen ein Verbot von *Männer um eine Frau* aus.⁵¹ Das Reichswirtschaftsministerium brachte sich massiv zur Geltung und Reichsaußenminister Konstantin von Neurath schrieb einen besorgten Brief an Goebbels. Er erinnerte Goebbels an das frühere Telefongespräch und legte seine Position dann unmissverständlich dar: „Angesichts der außerordentlich

einflußreichen Stellung, die die amerikanische Filmindustrie im dortigen Wirtschaftsleben einnimmt, haben wir ... in Washington mit den abträglichsten Rückwirkungen zu rechnen, wenn die Entscheidung der Filmprüfstelle von der Berufungsinstanz bestätigt werden sollte. Für die Amerikaner ist der Film nicht Kulturgut sondern Handelsware und zwar, wie vor einigen Jahren von dem damaligen Botschafter Schurman hier einmal mit Nachdruck betont worden ist, einer ihrer wichtigsten Exportartikel. Unter diesem Gesichtspunkt gesehen, muß aber die durch die Entscheidung der Filmprüfstelle in dieser Branche geschaffene Unsicherheit unsere Zuverlässigkeit als Partner eines neuen Handelsabkommens generell stark erschüttern.“ Nachdem er die Beanstandung von MGM in den wesentlichen Zügen wiederholt hatte, drängte der Reichsaußenminister entschieden darauf, Goebbels solle bei dem bevorstehenden Zusammentreten von Dr. Seegers oberstem Zensurausschuss intervenieren.⁵²

Drei Wochen später fand das Treffen statt. Die Tagesordnung setzte mit einer Vorführung des Films ein, gefolgt von einem Kurzabriss der Handlung. Dann führte der Anwalt von MGM verschiedene Gründe dafür an, die frühere Entscheidung anzufechten. Zunächst argumentierte er, *Männer um eine Frau* würde Max Baer weder glorifizieren noch ihn anderen Menschen überlegen erscheinen lassen. Außerdem würden die deutschen Zuschauer, selbst wenn sie aus dem Film ein idealisiertes Bild von Baer mitnähmen, ihn nie für einen „typischen Repräsentanten seiner Rasse“ halten. Sie würden ihn lediglich als Ausnahmeerscheinung betrachten.⁵³

Seeger wies beide Behauptungen zurück. „[Der] ganze Film [ist] eine einzige Apotheose auf Max Baer ..., dessen Leben und Werden den Hauptinhalt des Films abgibt und der durch seinen

Kampf ... alle Sympathien des Publikums auf seiner Seite hat. ... Baer ist, wie die Oberprüfstelle feststellt, ausserdem ein durchaus negroider Typ [eines Juden]. Wenn die Beschwerdeführerin ... die Feststellung der Prüfstelle anzweifelt, dass das deutsche Publikum Baer als ‚typischen Repräsentanten seiner Rasse‘ empfinden werde, so steht sie mit dieser Auffassung allein.“⁵⁴

Der Anwalt von MGM fuhr fort, indem er sich Baers sexuellen Beziehungen mit nicht-jüdischen Frauen zuwandte und erklärte, deutsche Gefühle würden nur dann verletzt, wenn die Beziehungen zwischen Juden und Nicht-Juden sich in *Deutschland* zutrügen. Da der Film in Amerika spiele, sei er in keinster Weise anstößig.⁵⁵

„Dem deutschen Empfinden sind solche Beziehungen [zwischen Juden und Nicht-Juden] in jedem Falle anstößig, einerlei ob es sich um eine Spielhandlung im Ausland oder in Deutschland handelt“, antwortete Seeger. „[D]as deutsche Volk nimmt in seiner Gesamtheit eine ablehnende Haltung gegenüber dem Judentum ein, und empfindet es, wie verschiedene Vorkommnisse der neuesten Zeit erwiesen haben, als eine Provokation, wenn ihm Filme mit Juden als Hauptdarsteller vorgeführt werden. Hierbei macht es keinen Unterschied, ob es sich um Juden deutscher oder einer anderen Nationalität handelt und ob die Handlung des Films in Deutschland oder im Ausland spielt.“⁵⁶

Der Anwalt von MGM hatte einen letzten Einwand. Selbst wenn die Behörden darauf bestehen sollten, die Synchronfassung des Films zu verbieten, hatten sie doch keine Grundlage dafür, die Originalversion ebenfalls aus dem Verkehr zu ziehen.

„Die Einbeziehung der ursprünglich genehmigten Originalfassung in das Verbot ist nicht zu beanstanden“, sagte Seeger. „Das erklärt sich daraus, dass zwischen der Zulassung

der Ursprungsfassung ... und der Wiedervorlage des Films mit unterlegter deutscher Sprache ... das neue Lichtspielgesetz in Kraft getreten ist ..., das den neuen Verbotsgrund der Verletzung des nationalsozialistischen Empfindens enthält.“ Nachdem er auf diesen letzten Einwand reagiert hatte, verkündete Seeger, es seien keine weiteren Einsprüche zugelassen, und beendete die Sitzung.⁵⁷

Das Festhalten am Verbot von *Männer um eine Frau* änderte das Wesen der Filmzensur im Dritten Reich. In der Vergangenheit waren Filme in Deutschland nur aufgrund von Inhalten verboten worden, die Anstoß erregten – eine Richtlinie, welche mit der anderer Staaten übereinstimmte. Nun konnten Filme auch aufgrund des „rassischen Hintergrunds“ von Mitgliedern der Besetzung verboten werden. Die Nazis wandten ihre antisemitischen Ansichten auf den Auswahlprozess von Filmen an, eine Praxis, die weltweit ohne Vorbild war.

All dies hätte das Ende der Beziehung der Nazis mit den amerikanischen Studios signalisieren können. Die Nazis hatten einen prominenten Juden in Hollywood zur Zielscheibe gemacht und es würden unweigerlich weitere Fälle folgen. Bald wären Geschäftsbeziehungen zwischen den beiden Gruppen undenkbar. Die Zusammenarbeit würde an ihr Ende gelangen.

Tatsächlich aber entwickelten sich die Dinge ganz anders. Jahre später schrieb Arnold Bacmeister seine Memoiren, in denen er die wahre Bedeutung der Entscheidung zu *Männer um eine Frau* erläuterte. „Von Bedeutung“, schrieb er, „war die ... Frage, ob und inwieweit die *Mitwirkung jüdischer Künstler* in einem Film die Anwendung des Verbotsgrundes der Verletzung des nationalsozialistischen Empfindens erforderlich machen würde. ... Anlässlich des ... zur Prüfung vorgelegten amerikanischen

Boxerfilms *Männer um eine Frau*, in dem der jüdische Boxer Max Baer die Hauptrolle spielte, stellte ich mich auf den grundsätzlichen Standpunkt, dass die Mitwirkung eines jüdischen Künstlers allein noch nicht die Anwendung des Verbotsgrundes rechtfertige, dass vielmehr dieser Grund nur dann gegeben sei, wenn der auf der Leinwand sichtbare Künstler eine tragende Rolle verkörpere und zudem eine dem deutschen Publikum bekannte Persönlichkeit sei. Eine solche einschränkende Auslegung erschien mir schon aus einer praktischen Erwägung geboten: Bei einer weitergehenden Auslegung des Verbotsgrundes hätte kaum mehr ein ausländischer Film in Deutschland gezeigt werden können.“⁵⁸

Anders gesagt war das Verbot von *Männer um eine Frau* eine pragmatische Entscheidung, welche die nazistische Ideologie gegen ökonomische Realitäten abwog. Die Zensoren waren lediglich in einem Extremfall eingeschritten - einem Film, der einen wohlbekanntem, als bedrohlich wahrgenommenen Juden in der Hauptrolle zeigte, der Hitler öffentlich kritisiert hatte. Auf keinen Fall konnten sie den gesamten Output von Hollywood zurückweisen, denn das wäre verheerend für die Kinobesuchszahlen in Deutschland gewesen. Die Nazis beendeten daher nicht ihre Beziehung zu den amerikanischen Studios; sie verkündeten die einzige Art und Weise, wie diese Beziehung aufrechtzuerhalten war.

Aber die Entscheidung der Nazis umfasste noch einen weiteren Gesichtspunkt, einen letzten Grund, warum sie zu diesem spezifischen Zeitpunkt die Geschäfte mit den Studios nicht hätten einstellen können. Hätten die Nazis alle amerikanischen Filme in Deutschland verboten, dann hätte ihr Vertreter in Los Angeles, der deutsche Konsul Georg Gyssling, jeglichen

Verhandlungsspielraum eingebüßt. Er hätte nicht länger eine Grundlage gehabt, um gegen die Produktion von Anti-Nazi-Filmen in Hollywood Einwände zu erheben. Die Nazis mussten zumindest mit ein paar der Studios freundschaftliche Beziehungen aufrechterhalten, andernfalls hätten sie mit allergrößter Wahrscheinlichkeit in der populärsten Form der Unterhaltung, die die Welt je gekannt hatte, die Schurken abgegeben.

Hitler selbst hatte in diesem Punkt keinen Zweifel hinsichtlich seiner Prioritäten aufkommen lassen. In einer Gesellschaft, die um ihre Existenz kämpfte, so hatte er in *Mein Kampf* gesagt, erhalte die Propaganda überragende Bedeutung und alle anderen Erwägungen seien nur mehr zweitrangig.⁵⁹ In Einklang mit dieser Vorgabe war er bereit, nahezu alles zu opfern, um im Bereich der Propaganda die Oberhand zu gewinnen. Seine Filmarbeiter folgten seinem Beispiel. Sie waren bereit, die meisten amerikanischen Filme mit jüdischen Schauspielern in Deutschland zuzulassen, wenn das bedeutete, dass Georg Gyssling weiterhin seinen Einfluss bei den wirklich bedeutenden Fällen geltend machen konnte.

Und so war letztendlich das Verbot von *Männer um eine Frau* nicht das bedeutsamste Moment im Umgang der Nazis mit Hollywood. Die Nazis hielten die Präsenz oder Absenz jüdischer Künstler auf der deutschen Leinwand einfach nicht für annähernd so dringlich wie den Erhalt des deutschen Prestiges in Filmen rund um den Erdball. Bei mehr als einer Gelegenheit erklärte das Propagandaministerium diese Politik gegenüber der deutschen Presse und gab klare Anweisungen dazu heraus, was zur Vorführung von „jüdischen Filmen“ in Deutschland zu sagen war: „Die jüdischen Autoren, Regisseure und Komponisten ausländischer Filme sollen nicht besonders hervorgehoben

werden. Es ist heute unmöglich, alle ausländischen Filme, in denen Juden mitwirken, zu stoppen wegen der vorliegenden Verträge.“⁶⁰

Das war zumindest die Position der Nazis. Aber die Beziehung hatte zwei Seiten und auch die Hollywoodstudios waren nicht ohne Verhandlungsmacht. Schließlich hatte Frits Strengholt gedroht, den deutschen Markt zu verlassen, falls *Männer um eine Frau* verboten würde, und seine Vorgesetzten hätten ihn nach Verkündung der Entscheidung leicht aus dem Land abziehen können. Stattdessen wiesen sie ihn an, zu bleiben, und so nahm er geschlagen und demoralisiert seine Arbeit wieder auf, und um diese Zeit herum war es, dass sich die Machtbalance merklich zur deutschen Seite hin verschob.

Im November 1934 erhöhte die deutsche Regierung den Preis für Importgenehmigungen für ausländische Filme von 5000 auf 20.000 Reichsmark pro Titel.⁶¹ Die Vertreter der amerikanischen Studios statteten Dr. Seegers Untergebenem im Propagandaministerium unverzüglich einen Besuch ab und bekundeten, es gelte einen Kompromiss zu finden. Sie zeigten ihm eine Reihe von Statistiken, die belegen sollten, dass beide Seiten von einer niedrigeren Gebühr profitieren würden, und im Folgemonat wurde die Gebühr auf 10.000 Reichsmark korrigiert.⁶²

1935 stießen die Studios auf weitere Schwierigkeiten. 50 ihrer Filme wurden in Deutschland zugelassen – eine ansehnliche Zahl –, aber wieder einmal wurde ein MGM-Film aus nicht nachvollziehbaren Gründen verboten.⁶³ Der fragliche Film war ein Musical, von dem anzunehmen war, dass es in Deutschland gut laufen würde: *Die lustige Witwe*. Frits Strengholt sandte seinen Angestellten, den Neffen des deutschen

Reichsaußenministers, zu einem Treffen mit Dr. Seeger in der Angelegenheit und Seeger erklärte, der Film sei wegen seines Regisseurs, Ernst Lubitsch, verboten worden. Der Vertreter von MGM fragte, ob das Problem darin bestehe, dass Lubitsch Jude war, und Seeger verweigerte eine Antwort.⁶⁴

1936 erreichten die Geschäfte der amerikanischen Studios in Deutschland einen kritischen Stand. Die Zensoren lehnten Dutzende von Filmen ab, wobei sie manchmal vage Gründe hierfür anführten (die Besetzung sei nicht zufriedenstellend, die Handlung albern) und manchmal auch gar keine. Die kleineren Firmen - Warner Brothers, RKO, Disney, Universal Pictures und Columbia Pictures - hatten Deutschland bis zu diesem Zeitpunkt alle bereits verlassen und nur die drei größten Firmen - MGM, Paramount und Twentieth Century-Fox - waren geblieben. Bis zur Jahresmitte war es diesen drei Firmen lediglich gelungen, gemeinsam insgesamt 8 Filme durch die Zensur zu bekommen, wo sie doch in Wirklichkeit je 10 oder 12 gebraucht hätten, nur um die Kosten zu decken.⁶⁵ Der neue amerikanische Handelskommissar in Berlin, Douglas Miller, sandte einen dringlichen Bericht an seine Vorgesetzten in Washington, D.C., in dem er die Sachlage erklärte:

Es wäre ... bedauerlich für die deutsch-amerikanischen Beziehungen, wenn unsere Filmfirmen nicht mehr das Gefühl haben, dass sie irgendeine Möglichkeit haben, in Deutschland Filme zu verkaufen, oder ein Interesse daran, den deutschen Standpunkt in Betracht zu ziehen. Amerikanische Filmfirmen arbeiten immer unter der Versuchung, andere Länder in einem unvoreilhaftem Licht darzustellen. Sie brauchen ihre Schurken, werden aber durch ihren Wunsch, Filme in anderen Ländern zu

verkaufen, davon abgehalten, Bürger dieser Länder in ihren Filmen schlecht wegkommen zu lassen. ... Werden all unsere Filmverbindungen mit Deutschland eingestellt, werden die amerikanischen Filmfirmen sich die Chance nicht entgehen lassen, Handlungen zu verwenden, die Deutschland und die Deutschen in einem unvorteilhaften Licht erscheinen lassen, nicht aus einem Bedürfnis heraus, Deutschland zu schädigen, sondern weil sie gierig nach Bösewichten sind und sich nach einer Erlösung von der Monotonie sehnen, in der Hinsicht immer Amerikaner oder namenlose Ausländer herhalten zu lassen.^[66]

Wie die obenstehende Erläuterung deutlich werden lässt, sahen sich die amerikanischen Studios einer schwierigen Entscheidung gegenüber: Sie konnten entweder unter ungünstigen Bedingungen weiterhin mit Deutschland Geschäfte abwickeln oder aber Deutschland verlassen und aus den Nazis die größten Schurken aller Zeiten machen. Am 22. Juli schien MGM soweit zu sein, den Sprung zu wagen. Die Firma kündigte an, sie werde sich aus Deutschland zurückziehen, wenn die anderen beiden verbleibenden Firmen, Paramount und Twentieth Century-Fox, es ihr gleichtun würden.^[67] Aber Paramount und Fox sagten nein. Obwohl sie in Deutschland keine Gewinne machten (Paramount gab Ende 1936 einen Nettoverlust von 580\$ bekannt), betrachteten sie den deutschen Markt noch immer als ein wertvolles Investment.^[68] Sie waren dort seit Jahren präsent. Sie hatten 400 direkte Angestellte unter den deutschen Bürgern und beschäftigten Tausende mehr für Herstellungszwecke. Trotz der schwierigen Geschäftsbedingungen waren ihre Filme noch immer äußerst beliebt. Wenn sie noch etwas länger in Deutschland bleiben würden, konnte ihr Engagement womöglich eines Tages

wieder hervorragende Profite abwerfen. Wenn sie andererseits gehen würden, war es möglich, dass sie nie mehr zurückkehren durften.⁶⁹

Einige Tage später entdeckten die Studios einen weiteren Grund dafür, in Deutschland zu bleiben: Der Chef der lokalen Niederlassung von Twentieth Century-Fox, P.N. Brinck, wurde eingeladen, ständiges Mitglied des Außenhandelskomitees der Reichsfilmkammer zu werden. Das war keine geringe Ehre. Die der Kommission angehörenden Nazis versicherten Brinck, sie hätten „nicht den Wunsch, die amerikanischen Firmen Deutschland verlassen zu sehen ... sie [hofften], die Beziehungen freundlicher gestalten zu können und sie [würden] versuchen, amerikanische Firmen bei ihren Schwierigkeiten mit dem Zensor und dem Propagandaministerium zu unterstützen“.⁷⁰

Die Reichsfilmkammer arrangierte auch ein Treffen zwischen Brinck und Dr. Seeger, und bei diesem Treffen verkündete Seeger etwas überraschend, die amerikanischen Firmen könnten keine Filme einführen, bei denen, gleich in welcher Funktion, Juden beschäftigt würden. Brinck fragte Seeger, auf welchem Gesetz seine Aussage begründet sei, und Seeger antwortete, er habe definitive Anweisungen erhalten, auch wenn es dafür keine offizielle Handhabe gebe. Dann sagte Seeger, „die deutsche Regierung könne nicht gut eine Liste derjenigen Personen vorbereiten, die als unerwünscht gelten, da dies zu ungewollter öffentlicher Aufmerksamkeit führen würde, aber es könne ein Arrangement mit amerikanischen Filmfirmen erzielt werden, so dass diese eine ungefähre Vorstellung in Hinblick auf die Haltung der deutschen Regierung erlangen könnten“.⁷¹

Die amerikanischen Studios nahmen sich Seegers Rat zu Herzen. Im Laufe der nächsten paar Jahre verwendeten sie viel

Mühe darauf, eine neue Übereinkunft mit den Nazibehörden zu etablieren. Anstatt den antisemitischen Zugang zur Filmzensur zu kritisieren, wie sie dies in der Vergangenheit mehrfach getan hatten, kultivierten sie aktiv persönliche Kontakte mit prominenten Nazis. 1937 wählte Paramount einen neuen Manager für seine deutsche Niederlassung: Paul Thiefes, ein NSDAP-Mitglied.⁷² Und Frits Strengholt nahm eine unterwürfigere Haltung an als zuvor: Auf Verlangen der Nazibehörden ließ er sich von seiner jüdischen Frau scheiden; sie endete in einem Konzentrationslager.⁷³

Die amerikanischen Studios wurden auch in ihren normalen Geschäftsaktivitäten versöhnlicher. Wann immer Filme von den Zensoren abgelehnt wurden, sandten die Studios höfliche Briefe an ihre Kontaktpersonen bei den Behörden, um beiderseits akzeptable Lösungen vorzuschlagen. Ein typisches Beispiel war die Reaktion von Paramount auf das Verbot von drei Filmen, *Give Us This Night*, *Der General starb im Morgengrauen* und *Texas Rangers*. Als man bei Paramount von den Verboten hörte, schrieb man an die Reichsfilmkammer und äußerte Spekulationen darüber, was jeweils Anstoß erregt haben mochte. *Give Us This Night*, so konnte man sich bei der Firma vorstellen, war abgelehnt worden, weil der jüdische Komponist Erich Korngold die Filmmusik geschrieben hatte, also bot die Firma an, den Film stattdessen mit der Musik eines deutschen Komponisten zu unterlegen. *Der General starb im Morgengrauen* war unter der Regie von Lewis Milestone entstanden, der auch bei *Im Westen nichts Neues* Regie geführt hatte, also bot die Firma an, Milestone bei den Namensnennungen nicht mehr aufzuführen. *Texas Rangers* wiederum enthielt Schlachtszenen, die zu brutal waren, also stellte die Firma eine wesentlich mildere Version

zusammen.⁷⁴ Die Reichsfilmkammer prüfte das Ansuchen von Paramount und genehmigte schließlich *Texas Rangers*, der in Deutschland im folgenden Jahr ein großer Hit werden sollte.⁷⁵

Die drei verbleibenden amerikanischen Studios setzten in den späten 1930er Jahren eine ganze Reihe solcher Pläne um und einmal versuchte eines der Studios etwas besonders Ambitioniertes. Im Januar 1938 sandte die Berliner Niederlassung von Twentieth Century-Fox einen Brief direkt an Hitlers Adjutantur: „Wir wären Ihnen sehr dankbar, wenn die Möglichkeit bestehen würde, ein Schreiben des Führers zu erhalten, in dem der Führer seine Ansicht über den Wert und das Wirken des amerikanischen Films in Deutschland ausdrücken würde. Wir bitten Sie um Ihre liebenswürdige Unterstützung in dieser Angelegenheit und wären Ihnen sehr dankbar, wenn Sie uns nur kurz eine Benachrichtigung zukommen liessen, ob eine Möglichkeit besteht, dass unserer Bitte vom Führer entsprochen wird. Heil Hitler!“⁷⁶ Vier Tage später erhielt Twentieth Century-Fox eine Antwort: „Der Führer [hat es] bisher grundsätzlich abgelehnt ..., solche Beurteilungen abzugeben.“⁷⁷

Trotz dieses Rückschlags gelang es den Studios, die neuen Zensurmethode der Nazis immer besser zu verstehen. Sie bekamen heraus, welche Hollywood-Schauspieler die Nazis für unerwünscht hielten, und gingen sicher, dass sie keine Filme einreichten, in denen diese Schauspieler Rollen hatten. Sie fanden außerdem heraus, dass sie noch immer Filme vorlegen konnten, an denen Juden mitwirkten, vorausgesetzt, sie nahmen bei den Namensnennungen im Vor- bzw. Abspann entsprechende Anpassungen vor.⁷⁸ Als Ergebnis ihrer Bemühungen konnten die Studios ihre Verkaufszahlen in dieser Periode tatsächlich verbessern. 1937 verkauften sie in Deutschland 38 Filme und

1938 waren es 41, beinahe so viele wie im Jahr, bevor Hitler an die Macht gekommen war.⁷⁹ Das neue Arrangement zwischen den Hollywoodstudios und den Nazis zeitigte einige gute Resultate.

Dann kam die *Kristallnacht*: die brutale Zerstörung Tausender jüdischer Wohnungen und Geschäfte am 9. und 10. November 1938, gefolgt von einer Welle vermehrter antisemitischer Aktionen im ganzen Land. Der neue Geist durchdrang in den darauffolgenden Wochen alles, auch das Filmgeschäft. Am 22. November gab *Der Angriff* eine Erklärung ab, die in früheren Jahren nicht hätte erscheinen können: „Ein Drittel der Hollywood-Stars sind Juden.“ Das Blatt führte dann 64 Namen mit den prominentesten jüdischen Produzenten, Regisseuren und Schauspielern auf und fügte hinzu, es gebe unter den Produzenten „nicht weniger als sieben Vertreter des Stammes Cohn“.⁸⁰

Am nächsten Tag gab das Propagandaministerium ein außergewöhnliches Dokument heraus: eine „Schwarze Liste“, welche die Namen von etwa 60 Hollywood-Persönlichkeiten enthielt. Das Ministerium erklärte, wenn irgendjemand auf dieser Liste eine bedeutende Rolle in einem amerikanischen Film spielen würde, so würden die Zensoren „den Import [des Films] nach Deutschland nicht erlauben“. Einige der Menschen auf der Liste waren als Juden wohlbekannt, wie etwa Al Jolson und Paul Muni. Andere waren deutsche Emigranten, wie etwa Fritz Lang und Ernst Lubitsch. Wieder andere waren prominente Nazi-Gegner, darunter Herman J. Mankiewicz und Sam Jaffe, die versucht hatten, den ersten Anti-Nazi-Film, *The Mad Dog of Europe*, zu machen. Sogar Ernest Hemingway, der an einem Anti-Nazi-Dokumentarfilm gearbeitet hatte, war vertreten. Und die Liste

ging noch weiter: Sie inkludierte Jean Arthur, James Cagney, Joan Crawford, Bing Crosby, Theodore Dreiser, Fredric March, Lewis Milestone, Norma Shearer und Sylvia Sidney. Die Nazis hatten große Sorgfalt dabei walten lassen, die Ereignisse in Hollywood fast ein Jahrzehnt lang zu überwachen, und die Schwarze Liste war das Ergebnis ihrer Bemühungen.^[81]

Von diesem Augenblick an brauchten die Studios nicht mehr zu erraten, welcher ihrer Filme in Deutschland verboten werden würde. Sie konnten schlicht ihre Bestände durchgehen und diejenigen Filme einreichen, die keinerlei Mitwirkung von jemandem auf der Schwarzen Liste beinhalteten. Dennoch fielen ihre Exporte dramatisch ab. Nur 20 Hollywoodfilme wurden 1939 in Deutschland aufgeführt.^[82]

Aber dennoch gaben die Studios nicht auf. Sogar als in Europa der 2. Weltkrieg ausbrach, verkauften sie weiterhin ihre Filme in Deutschland. Und während das Geschäft für Paramount und Twentieth Century-Fox wie gewöhnlich weiterging, brachte der Kriegsausbruch einen letzten unerwarteten Vorteil für MGM mit sich.

Es war schon im Juni 1933, dass die Nazis ein Gesetz verabschiedet hatten, welches ausländische Firmen daran hinderte, Geld außer Landes zu transferieren. Dem Gesetz entsprechend mussten ausländische Firmen ihr Geld auf gesperrten deutschen Konten belassen und konnten dieses nur in Deutschland ausgeben.^[83] Die amerikanischen Studios waren unter den letzten Firmen, die diesem Gesetz unterworfen wurden, aber bis zum Ende des Jahres 1934 akkumulierten sie rasch Reichsmark-Guthaben auf ihren Konten und versuchten zu einer Entscheidung zu gelangen, was sie mit ihrem Kapital anfangen sollten.^[84]

Für Paramount und Twentieth Century-Fox war die Lösung einfach. Beide Studios waren in Deutschland bedeutende Produzenten von Wochenschauen, und sie konnten ihr Geld lokal in Kameralente und Filmmaterialien investieren. Sie konnten dann die aktuellsten nationalsozialistischen Ereignisse aufnehmen und dieses Bildmaterial in Wochenschauen einfließen lassen, die sie auf der ganzen Welt verkauften.^[85] Hier einige der von Twentieth Century-Fox in dieser Zeitspanne abgedeckten Berichte:

Treuekundgebung für den Führer: Unter stürmischen Heilrufen der Berliner Bevölkerung grüsst Adolf Hitler vom Fenster der Reichskanzlei die vorbeimarschierende Wache der Landespolizei.^[86]

Das erste Denkmal der NS-Bewegung: In Bayreuth wurde durch den Stabsleiter der P.O. Dr. Robert Ley ein Ehrenmal der nationalsozialistischen Bewegung feierlich enthüllt.^[87]

Die Arbeitsfeierstunde der Deutschen Nation: Der Führer spricht von der Arbeitsstätte der Reichsautobahn (München-Landesgrenze) in Unterhaching zum deutschen Volk und eröffnet die große Arbeitsschlacht für das Jahr 1934.^[88]

Nationaler Feiertag des deutschen Volkes: Der Reichskanzler entbietet im Lustgarten der gesamten Berliner Schuljugend seinen Gruss. Reichsminister Dr. Goebbels spricht bei der Festsitzung der Reichskulturkammer in der Berliner Staatsoper. Die größte Kundgebung, die die Welt je gesehen hat, fand auf dem Tempelhofer Feld zum Feiertag der nationalen Arbeit statt, wo der Führer vor 2 Millionen Volksgenossen sprach.^[89]

Das Gesetz, das den Abzug von Geld aus Deutschland regelte, wirkte sich demnach nicht negativ auf die Geschäftsaktivitäten

von Paramount oder Twentieth Century-Fox aus. Diese beiden Firmen konnten ihr Geld in lokale Wochenschauen reinvestieren und sie konnten das deutsche Filmmaterial dann auf der ganzen Welt nutzen, was ihnen ausgezeichnete Gewinne einbrachte. Aber MGM machte keine deutschen Wochenschauen und jahrelang hatte die Firma versucht, einen Weg zu finden, wie sie ihr Geld außer Landes bringen konnte.^[90] Nur eine Methode war bis zu diesem Punkt erfolgreich gewesen: MGM war es gelungen, die auf den Sperrkonten befindlichen Reichsmark im Austausch gegen amerikanische Währung an eine deutsche Bank zu verkaufen. Bei dem Wechselprozess allerdings waren MGM massive Verluste entstanden.^[91]

Im Dezember 1938, einen Monat nach der *Kristallnacht*, entdeckte MGM eine Möglichkeit, die erzielten Gewinne effektiver zu exportieren. Ein amerikanischer Handelskommissar erklärte den Prozess: MGM lieh das Geld zuerst bestimmten deutschen Firmen, die Kredite „dringend benötigten“. MGM erhielt dann im Austausch für die Darlehen Anleihen und verkaufte diese schließlich im Ausland mit einem Verlust von ca. 40 % – was eine substantielle Verbesserung gegenüber den früheren Verlusten bedeutete. Es gab nur einen Haken, und dieser hatte damit zu tun, welche Firmen es überhaupt waren, die das Geld von MGM erhielten. „Die fraglichen Firmen“, sagte der amerikanische Handelskommissar, „sind mit der Waffenindustrie verbunden, insbesondere im Sudetenland und in Österreich.“^[92]

Anders gesagt half die größte amerikanische Filmfirma bei der Finanzierung der deutschen Kriegsmaschinerie.

Die Kollaboration der amerikanischen Filmstudios mit Nazideutschland war komplex und vielschichtig, und als das

Jahrzehnt weiter fortschritt, entwickelte sie sich auf klar wahrnehmbare Weise weiter. Zunehmend diktierten die Nazis die Bedingungen einer jeden Begegnung und die Studios taten alles, um bleiben zu können, anstatt den deutschen Markt aufzugeben. Im Laufe der Jahre wurden weniger amerikanische Filme in Deutschland gezeigt, aber so lange die Studios die Launen des Naziregimes befriedigten, blieb die Zusammenarbeit so stark wie eh und je.

Nur einmal gegen Ende des Jahrzehnts geschah es, dass jemand die vorherrschenden Verhältnisse ernsthaft herausforderte. Eine mächtige Organisation stellte die moralische Haltbarkeit der Beziehung zwischen Hollywood und Deutschland in Frage und legte sogar nahe, dass jene Beziehung unterbunden werden müsse. Diese Organisation jedoch war nicht eines der amerikanischen Studios, auch war es keine in den USA ansässige Interessenvereinigung. Es war die SS.

Will man die Bedeutung dieser Herausforderung verstehen, muss man zeitlich ein wenig zurückgehen, in die erste Hälfte der 1930er Jahre. In jener Periode waren Filmkritiker in Deutschland geradezu erpicht darauf gewesen, ihrer Meinung über Hollywoodfilme Ausdruck zu verleihen. Die überwiegende Mehrzahl behandelte die Filme mit einer Mischung aus Ehrfurcht und Verwunderung. Sie priesen die technische Überlegenheit der Amerikaner, sie hatten ihre Freude an dem „leichten, komödiantischen Touch“ und sie zollten der tiefen Einsicht in das Führerprinzip ihre Anerkennung. Wieder und wieder verkündeten sie: „Unsere Regisseure können von diesem amerikanischen Film viel lernen.“⁹³

Gelegentlich gaben manche Kritiker eine weniger schmeichelhafte Meinung ab. Im Mai 1934 etwa sah sich der

Kritiker des *Völkischen Beobachters* den vielleicht schlechtesten amerikanischen Film an, der Nazideutschland je erreicht hatte: *Miss Fane's Baby Is Stolen*. Dieser Kritiker empfand es als quälend, die schrecklich überzogene schauspielerische Darbietung der Hauptdarstellerin mitanzusehen; am nächsten Tag erschien seine Rezension. „Schön“, sagte er, „wir verehren und lieben Kinder auch ... aber dann hätte man darauf verzichten sollen, uns diesen Film vorzuführen, wenn man jetzt als Entschuldigung die amerikanische Mentalität anführen wollte.“⁹⁴

Dies war eine weit verbreitete Klage: Nicht wenige deutsche Filmkritiker fanden die Filme, die sie sahen, zu amerikanisch. Sie taten daher Hollywoodproduktionen als Kitsch ab, griffen die übertriebene Sentimentalität der Handlung an und machten sich über das typische Happy End lustig. Insgesamt bestand die deutsche Filmkritik in Bezug auf Hollywood in dieser frühen Periode aus einer eigenartigen Mischung von schrankenlosem Enthusiasmus und berechenbarem Anti-Amerikanismus.

Dann, Ende 1936, schaffte Joseph Goebbels die Filmkritik in Deutschland ab und wies Journalisten an, stattdessen eine „Filmbeschreibung“ zu liefern.⁹⁵ Seine Bediensteten im Propagandaministerium begannen Anweisungen herauszugeben, wie über spezifische amerikanische Filme zu schreiben sei, die im ganzen Land gezeigt wurden. Hier ein paar Beispiele: „Der amerikanische Film *Südseenächte* (Metro) ist mit seinen Doppelgängertricks, den vielen humorvollen Einfällen, seinem erfrischenden Tempo, den tänzerischen Leistungen und der einprägsamen Musik ein recht ansprechender Unterhaltungsfilm. Erfreulich ist, daß er in eine ernste Zeit harmlose Heiterkeit zu tragen versteht.“; „*Rose-Marie* gehört zu jener Gattung von Filmen, die sich durch einschmeichelnde Melodien und schöne

Freilichtaufnahmen ein Publikum erobern, das unterhalten werden will. Bei der Behandlung des Films könnte man darauf hinweisen, daß er vier Jahre alt ist und ein deutlicher Unterschied in der Aufnahmetechnik der Amerikaner von damals und jetzt festzustellen ist.“^[96] Die überwiegende Mehrzahl der Rezensenten hielt sich an diese Direktiven und im Ergebnis wurde das Schreiben über Filme in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre zunehmend nichtssagend. Die Besprechungen lieferten einfach eine kurze Zusammenfassung der Handlung, verbunden mit ein paar trivialen Beobachtungen zum fraglichen Film. Von wirklicher Filmkritik konnte kaum mehr die Rede sein.

Hin und wieder jedoch erschien in der deutschen Presse ein Artikel, der nicht nur durchdacht war, sondern auch die Zulässigkeit der Vorführung amerikanischer Filme in Deutschland überhaupt in Frage stellte. Im April 1938 publizierte ein Kritiker namens Wilhelm Frels einen solchen Artikel über die neueste technologische Innovation in Hollywood: das Technicolor-Verfahren. Frels untersuchte zwei der frühesten Technicolor-Filme, *Ramona* und *Wings of the Morning*, die beide kurz zuvor in Deutschland gezeigt worden waren, aber anders als alle Übrigen interessierte ihn nicht, welche Verbesserungen diese Filme durch die neue Technologie erfahren hatten.^[97] Ihn beschäftigte vielmehr, wie diese Filme das arglose deutsche Publikum übertölpelt hatten. Er erklärte: „Der Farbfilm liebt die farbigen Völker wegen ihrer wirksameren Hautfärbung.“^[98]

Er hatte völlig recht. Sowohl *Ramona* als auch *Wings of the Morning* hatten Geschichten über Nicht-Weiße erzählt und beide Filme waren lange bei den Körpern der Darsteller als Objekten von Attraktion und Faszination verweilt. Es ist unwahrscheinlich, dass irgendeinem anderen Rezensenten diese Verbindung zuvor

aufgefallen war.

Der erste Technicolor-Film, der in Deutschland gezeigt wurde, so Frels, war nichts weiter als ein schlechter Trick. In seiner provokativen Anfangsszene stolpert ein Indianerhäuptling namens Alessandro über eine schöne weiße Frau, die auf einem Baum fest sitzt. Er hilft ihr herunter und später am Abend erfährt er, dass ihr Name Ramona ist und dass Dutzende von Männern mehr als 40 Meilen geritten waren, um sie zu sehen.⁹⁹

Es war eine Sache, wenn sich ein Indianer von einer weißen Frau angezogen fühlte, aber eine ganz andere, wenn sie sich umgekehrt zu ihm hingezogen fühlte. In den folgenden Tagen verbringen Ramona und Alessandro immer mehr Zeit miteinander und auf dem Höhepunkt ihres Liebesworbens fängt der Technicolor-Film etwas absolut Schockierendes ein: eine weiße Frau in den Armen eines Mannes, der in ein buntes indianisches Gewand gekleidet ist.

Das ist der Punkt, an dem der Bluff enthüllt wird. Ramonas Stiefmutter betritt die Szene und schickt den Indianer weg. Dann nimmt sie Ramona beiseite.

„Du bist in meinem Haus aufgewachsen ... als meine eigene Tochter“, sagt sie.

„All die Zeit habe ich in der Furcht gelebt, dass sich früher oder später das Blut deiner Mutter durchsetzen wird.“

„Wie kannst du so von meiner Mutter reden?“, begehrt Ramona auf. „Immerhin war sie deine eigene Schwester.“

„Das war sie nicht!“, schreit die Stiefmutter. „Sie war eine indianische Squaw.“ Sie fährt fort zu erklären, Ramonas Vater, „ein Mann aus guter Familie“, habe einen tragischen Fehltritt mit einer Eingeborenen begangen.

Später am Abend verlässt Ramona die Ranch, auf der sie

aufgewachsen ist, und läuft zurück zu Allesandro. Als das Paar sich küsst, sucht das Bild auf der Leinwand das vorherige, schockierende Bild abzumildern. Vielleicht ist es die Dunkelheit der Nacht oder vielleicht die der Enthüllung – wie auch immer, der Kontrast zwischen den beiden Liebenden erscheint nicht mehr annähernd so drastisch wie zuvor.

Wilhelm Frels war von dieser Nivellierung rassischer Unterschiede nicht begeistert. Er dachte, es sei ein Zeichen schlechten Geschmacks, mit dem Thema gemischter Ehen zu spielen, insbesondere nachdem die Nazis so viel Mühe darauf verwandt hatten, das Problem in Deutschland auszurotten. War aber bereits *Ramona* schlimm, so war der nächste Film sogar noch schlimmer. „[Dieses Thema], das sich in *Ramona* als Bluff entpuppt“, sagte Frels, „[verdichtet sich] in der *Zigeunerprinzessin* aber zu einer recht eindeutigen Stellungnahme ...“¹⁰⁰

Frels war womöglich nicht besonders überrascht, dass *Ramona* von den Zensoren durchgewunken worden war. Er hatte mit größter Wahrscheinlichkeit die Karl-May-Geschichten gelesen, die in Deutschland äußerst beliebt waren und die ein romantisches Konzept der vom Aussterben bedrohten Indianer vermittelten. Ein Film wie *Ramona* war in Deutschland mehr oder weniger akzeptabel und konnte sogar in Goebbels' Zeitung als „Konflikt ‚Der brave Indianer und die bösen Weißen‘“ beschrieben werden.¹⁰¹ *Wings of the Morning* stand da auf einem ganz anderen Blatt. Dieser Film beschäftigte sich mit einer der Gruppen, welche die Nazis ausdrücklich zur Verfolgung ausgesondert hatten. Sein Titel in Deutschland war *Die Zigeunerprinzessin*.

Hier hatte man es einmal mehr mit einem Technicolor-Film zu

tun, der die Partei der „Farbigen“ ergriff. Der Film zeigte einen weißen Mann, der sich in eine farbenprächtig gekleidete Zigeunerfrau verliebt und sich ihr gegenüber sogar für die Vorurteile seiner Freunde entschuldigt: „Diese Menschen haben keine Phantasie, kein Verständnis.“¹⁰² Nur dass es sich diesmal nicht um einen Kunstgriff handelt und dass sich hier der Mann am Ende nicht als Zigeuner herausstellt. Der Film sprach sich vollkommen unmissverständlich für gemischte Ehen aus. Frels war angewidert. Die ersten beiden Technicolor-Filme, die in Deutschland gezeigt worden waren, so sagte er, nutzten Technicolor, um farbige Menschen zu verherrlichen. Er war nicht sicher, ob die Amerikaner dies aus Prinzip taten oder aus Torheit, aber er für seinen Teil würde darauf verzichten, den nächsten Technicolor-Film anzusehen, um das herauszufinden.¹⁰³

Es war sicher sehr seltsam, dass *Die Zigeunerprinzessin* – ein Film, der Zigeuner glorifizierte – gerade zu diesem Zeitpunkt in Deutschland erlaubt worden war. Nur neun Monate zuvor hatte Dr. Seeger einen Laurel-und-Hardy-Film mit dem Titel *The Bohemian Girl* verboten, weil er Zigeuner wohlwollend darstellte. Der Film, so hatte Seeger erklärt, gebe „im wesentlichen ein falsches Bild eines abzulehnenden Zigeunerlebens in kitschiger Form“ und habe „in unserem Staat keinen Platz“.¹⁰⁴ Wie konnte es dann sein, dass die Zensoren *Die Zigeunerprinzessin* zugelassen hatten, einen wesentlich ernsthafteren Film, der sich explizit für dieses verfolgte Volk aussprach?

Eine mögliche Antwort wäre diese: Seit die Zensoren begonnen hatten, die „rassischen Ursprünge“ von Besetzung und Crew eines Films zu durchleuchten, schenkten sie dem Film selbst weniger Aufmerksamkeit. Sie hatten so viel Zeit darauf verwandt, den Hintergrund von Hollywood-Persönlichkeiten zu recherchieren,

dass sie manchmal vergaßen, den konkreten Inhalt eines Films in Betracht zu ziehen. Als Folge davon waren ihnen einige Titel „durchgeschlüpft“.

Nur Wilhelm Frels und ein paar andere hatten bemerkt (oder es gewagt, das zu bemerken), dass diese Filme der offiziellen Ideologie des Dritten Reichs widersprachen. Aber während eine kleine Gruppe isolierter Filmkritiker nicht viel bewirken konnte, konnte dies eine größere, mächtigere Organisation vielleicht sehr wohl.

Anfang des Jahres 1940 kam ein Shirley-Temple-Film mit dem Titel *Fräulein Winnetou* in Deutschland in die Kinos. Das deutsche Publikum vergötterte Shirley Temple – Goebbels nannte sie „ein herrliches Kind“ –, aber dieser Film handelte, wie *Ramona*, von der Beziehung zwischen Weißen und Indianern in den USA.^[105] In Anbetracht dessen, wie sensibel das Thema war, lieferte das Propagandaministerium der Presse sorgfältige Vorgaben, wie Rezensionen zu gestalten waren: „Die kleine Shirley Temple zeigt in *Fräulein Winnetou* (Fox) mit großer Eindringlichkeit ihre erstaunliche Begabung. Die Wildwesthandlung, in die sie diesmal gestellt ist, gibt zudem selbst einen guten Unterhaltungsstoff ab.“^[106]

Die Zeitungen folgten alle diesen Instruktionen und besprachen *Fräulein Winnetou* als ein Beispiel harmloser Unterhaltung. Aber die SS – Hitlers wichtigste paramilitärische Organisation – schien etwas wirklich Verstörendes an dem Film wahrgenommen zu haben. Nur ein paar Minuten vor dem Ende sticht sich Shirley Temple in den Finger und tauscht ihr Blut mit dem eines indianischen Jungen.^[107] Die SS brachte bald ihren Ärger darüber zum Ausdruck, „daß [in München] gegenwärtig Filme mit Shirley Temple zur Aufführung gelangen“, und fügte hinzu: „Besondere

Beanstandung fanden die Presseartikel, die den Film ‚Fräulein Winnetou‘ in positivster Weise besprochen haben.“¹⁰⁸

Ein paar Monate später reagierte die SS auf einen anderen Film, der noch immer in ganz Deutschland gezeigt wurde: *Ramona*. „An dem Inhalt wurde vor allem beanstandet, daß ein Indianer, der vorher von den Weißen gehaßt wurde, in dem Augenblick, in dem er sich als Katholik zu erkennen gab, als gleichwertig geschätzt wird“, sagte die SS. „Es wurde als unverständlich empfunden, daß ein Film, dessen Inhalt in so krassem Widerspruch zur nationalsozialistischen Weltanschauung steht, aufgeführt werden konnte.“¹⁰⁹

Die SS hatte einen schreienden Widerspruch bemerkt, aber selbst diese mächtige Organisation konnte die Beziehung mit den Hollywoodstudios nicht zu einem Ende bringen. Die Beziehung bestand fort und weitere amerikanische Filme, die im Widerspruch zur nationalsozialistischen Ideologie standen, wurden in Deutschland gezeigt. Der SS war unbegreiflich, wie so etwas sein konnte, aber es gab dafür zwei einfache Gründe: Die Zensoren billigten Filme relativ unabhängig vom Inhalt und das Propagandaministerium gab Instruktionen heraus, wie diese Filme in den Zeitungen besprochen werden mussten.

Es gab noch einen weiteren Grund für dieses eigenartige Phänomen und dieser hatte mit den Menschen im Publikum zu tun. Die Mehrheit der Zuschauer in Deutschland war weder so radikal wie die SS noch so scharfsinnig wie Wilhelm Frels. Wenn sie ins Kino gingen, so stellten sie mit größter Wahrscheinlichkeit keinen Zusammenhang zwischen der Gesamtbotschaft des Films und den mutmaßlichen Zielen des Naziregimes her. Sie taten einfach, was auch jeder andere überall auf der Welt tat: Sie identifizierten sich mit den Guten und waren gegen die Bösen.

Und wenn die Rassenpolitik des Naziregimes eher mit der Ideologie der Bösewichte zusammenfiel, dann ist es unwahrscheinlich, dass die Zuschauer innehielten, um darüber nachzudenken.

Die Rezeption eines letzten Films liefert eine nützliche Illustration dieses Punkts. Es handelt sich dabei um ein Musical mit dem Titel *Let Freedom Ring*, das Ende Februar 1940 in Berlin Premiere hatte. Es wurde von einem der produktivsten Drehbuchautoren Hollywoods, Ben Hecht, verfasst, und Hecht pflegte sich ein kleines persönliches Spiel zu erlauben. Er ließ seinen Helden ein „paar halb-intelligente Bemerkungen“ machen und tat sein Bestes, um zu verhindern, dass diese Bemerkungen durch den Produzenten gestrichen wurden. In diesem Fall gelang es ihm, sie an den Nazizensoren vorbeizuschleusen.^[110]

Die Story war im Grunde konventionell: Ein Eisenbahnlinieneigner namens Jim Knox nutzt schmutzige Geschäftsmethoden gegen die rechtschaffenen Einwohner einer Kleinstadt. Er bietet an, ihr Land zu einem niedrigen Preis aufzukaufen, und wenn sie sich weigern, lässt er ihre Häuser durch seine Männer niederbrennen. Eines Abends stattet er einem Landbesitzer namens Thomas Logan, der besonders hartnäckig ist, einen Besuch ab. Logan sagt, sein Sohn Steve, ein Anwalt mit Harvard-Hintergrund, sei bald zurück, um sich für die Rechte aller einzusetzen. Genau in diesem Moment kommt Steve durch die Tür. Er tadelt seinen Vater dafür, der Eisenbahn im Wege zu stehen, und bringt seine Bereitschaft zum Ausdruck, mit Jim Knox zu kooperieren.^[111]

Natürlich ist das eine Lüge. Er ist auf der Seite seiner Familie und Freunde, kann dies aber nicht offen sagen. Sein Plan ist es, die Stadt zu retten, indem er sich ein unveräußerliches Recht

zunutze macht: die Pressefreiheit. Er druckt eine große Anzahl von aufrührerischen Flugblättern, die er heimlich unter den ausländischen Arbeitern von Knox verteilt und in denen er sie dazu aufruft, sich zusammenzuschließen und sich gegen ihren tyrannischen Anführer zu erheben. Als dies scheitert, singt er ihnen ein Lied vor, das ihnen zeigen soll, dass sie, als Amerikaner, alle frei sind. Aber noch sind die Schwierigkeiten nicht überwunden. Alle Figuren im Film, sogar die Schurken, genießen einfach nur das Lied. Auch das Publikum in Deutschland hätte vielleicht seine Freude daran gehabt, wäre es nicht aus der deutschen Version herausgeschnitten worden.¹¹²

Eine Szene in dem Film jedoch wurde definitiv nicht herausgeschnitten. Auf dem Höhepunkt gibt es eine Diskussion zwischen Steve und Jim Knox vor den ausländischen Arbeitern und der Dialog blieb intakt. Steve fordert sie auf, für ihre Rechte einzutreten, und Knox befiehlt ihnen, in ihre Unterkünfte zurückzukehren.

„Hört mir noch einmal zu!“, sagt Steve. „Es sind die Viehfrachter, die euch hierhergebracht haben, aber ich sage euch, ihr seid Menschen.“

„Zurück in eure Baracken, alle!“

„Hört zu: Ihr seid hierhergekommen auf der Suche nach ... Freiheit und Unabhängigkeit, und ihr werdet nicht vor Jim Knox im Schlamm kriechen.“

„Hört nicht auf ihn, ich bin hier der Boss.“

„Euer Boss bezeichnet euch als Abschaum und als dahergelaufenes Gesindel. Ich habe eine andere Bezeichnung für euch. Ich nenne euch Amerikaner.“

„Los, macht schon, ich gebe hier die Anweisungen.“

„ES GIBT IN DIESEM LAND KEINEN TYRANNEN, DER ES WAGEN

DÜRFTE, BEFEHLE ZU ERTEILEN! KEINEN MANN, DER GRÖßER ODER STÄRKER IST ALS IHR, WENN IHR AUFRECHT DASTEHT!“

„Los, Sheriff, schaffen Sie ihn von hier weg.“

An diesem Punkt geschieht etwas Außergewöhnliches. Die Kamera wechselt zu einer Naheinstellung von Steve, wie er dem Dritten Reich ins Gesicht sieht und sagt: „Ihr Deutschen und Italiener, ihr Juden und Russen und Iren, *ihr alle, die ihr unterdrückt seid* –“. Und gerade als Steve nahe daran ist, alle Hoffnung aufzugeben, beginnt seine Freundin Maggie, „Let Freedom Ring“ zu singen, und die Arbeiter stürzen ihren tyrannischen Anführer.

Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob die Zeile, in der Juden vorkommen, letztendlich in der deutschen Version des Films erhalten blieb. Den amerikanischen Aufzeichnungen zufolge wurden in der deutschen Version nur drei Streichungen vorgenommen: Steve Logans Lied, das die USA als das Land der Freiheit preist, eine Bezugnahme auf eine Figur als „irische Windmühle“ und ein gewalttätiger Faustkampf.^[113] Und laut dem deutschen Zensurbericht: „Steve spricht zu den Leuten, die noch nicht wagen, gegen Knox aufzutreten. Als Knox schon glaubt, Steve habe sein Spiel verloren, ertönt Maggies Stimme, die Nationalhymne singend. Alle stimmen ein, und Knox, nunmehr besiegt, verläßt das Haus.“^[114]

Unabhängig davon jedoch, ob die Zeile über Juden im Film verblieb, war dies beim Großteil der Rede zweifellos der Fall. Zu diesem sehr späten Zeitpunkt wurde in Deutschland ein Hollywoodfilm gezeigt, der gegen Vorurteil und Unterdrückung argumentierte und der sein Publikum dazu aufrief, gegen einen tyrannischen Herrscher aufzubegehren. Der Film war recht

erfolgreich, lief in Berlin in der Erstaufführungsphase 21 Tage und kam den verschiedenen Rezensionen zufolge allgemein gut an.¹¹⁵ Aber entfaltete er in Deutschland wirklich eine subversive Wirkung? Es gibt keine Nachweise, die nahelegen würden, irgendjemand habe den Film als Kritik an Hitler aufgefasst, und einer der Rezensenten legte sogar eine gegenteilige Interpretation vor. Nachdem er die Handlung zusammengefasst hatte - Steve Logan hat dem Eisenbahnbesitzer Jim Knox die Stirn geboten - griff der Rezensent Knox als „gemeinen jüdischen Ausbeuter“ an.¹¹⁶ Mit anderen Worten: Der Rezensent glaubte, dass der Schurke im Film als Jude gedacht war.

Mehr als alles andere unterstreicht diese Interpretation die Machtlosigkeit von Hollywoodfilmen in dieser Periode. Selbst die Filme, die verhüllte Bezüge auf den Faschismus enthielten, waren nutzlos: Das Publikum in Deutschland konnte sie ansehen und dennoch mit Auslegungen daraus hervorgehen, die ihm zupass kamen. Es konnte sich mit denselben Helden identifizieren und gegen dieselben Bösewichte sein wie Zuschauer auf der ganzen Welt und kam womöglich doch aus den Kinos mit dem Gedanken, das eigene Regierungssystem sei allen übrigen überlegen.

Es gab nur eine Art von Film, für den dies niemals zutreffen konnte: den Anti-Nazi-Film. Die deutschen Zuschauer konnten unmöglich Hollywoodspielfilme zustimmend interpretieren, wenn *sie* die Bösewichte waren. Und folglich waren dies die einzigen Filme, welche die deutsche Regierung mit echter Besorgnis behandelte. Möchte man sich diesen Filmen zuwenden, so ist es notwendig, ein klein wenig zurückzugehen, zu der Zeit, bevor die Zusammenarbeit von Hollywood und den Nazis begann.

FÜNF

„Abgebrochen“

**„Ich habe ‚Das ist bei uns nicht möglich‘
geschrieben, aber ich fange an zu denken,
dass es sehr wohl möglich ist.“¹
Sinclair Lewis**

Hitler verspätete sich. Er hatte Termine mit zwei ausländischen Journalisten im Hotel Kaiserhof in Berlin und er ließ sie warten.² Er verabscheute solche Begegnungen mit Fremden. Diese Leute erwarteten einen großen Redner zu treffen, den zukünftigen Diktator von Deutschland, aber irgendwie kamen sie von solchen Treffen oft enttäuscht zurück.³

Er ging mit seinem Leibwächter durch die Hotelloobby und die Treppe hinauf zu seinem Salon. Den italienischen Journalisten würde er zuerst empfangen, sagte er. Eine halbe Stunde lang sprach er mit diesem Mann und dann war es Zeit, Dorothy Thompson zu treffen, eine amerikanische Journalistin und die Ehefrau des Romanschriftstellers Sinclair Lewis.⁴

Wie üblich hatte er die Fragen im Voraus angefordert, so dass er von ihren Worten nicht überrascht war. „Wenn Sie an die Macht kommen, wovon ich ausgehe“, fragte sie, „was werden Sie für die arbeitenden Massen Deutschlands tun?“⁵

Er tat sich schwer mit einer Antwort: „Noch ist nicht die ganze Arbeiterklasse mit uns ... wir brauchen einen neuen Geist ... der Marxismus hat die Massen unterminiert ... Wiedergeburt in einer neuen Ideologie ... nicht Arbeiter, nicht Arbeitgeber, nicht Sozialisten, nicht Katholiken ... sondern Deutsche!“ Während dieser Tirade blickte er zu einer weit entfernten Ecke des Zimmers und schlug mit der Faust auf den Tisch, verzweifelt versuchte er, sich selbst in Rage zu reden, doch vergebens.⁶

Thompson ließ ihre nächste Frage folgen. „Wenn Sie an die Macht kommen, werden Sie dann die Verfassung der Deutschen Republik abschaffen?“⁷

Diesmal war seine Antwort klarer, auch wenn seine Augen noch immer nach der nicht vorhandenen Menge suchten. „Ich werde legal an die Macht kommen“, sagte er. „Ich werde dieses Parlament und die Weimarer Verfassung danach abschaffen. Ich werde einen autoritären Staat gründen, vom niedrigsten Element bis zur höchsten Instanz; überall wird es oben Verantwortung und Autorität geben und Disziplin und Gehorsam unten.“⁸

Thompson ging zu ihrer letzten Frage über. „Was werden Sie für die internationale Abrüstung tun und wie werden Sie mit Frankreich umgehen?“⁹

Bei früheren Gelegenheiten hatte Hitler seinem Volk die Notwendigkeit der Wiederaufrüstung, um dann Frankreich zu vernichten, nahegelegt. Aber in jenen Tagen war er mit ausländischen Korrespondenten vorsichtiger. „Wenn das deutsche Volk endlich wahrhaft vereinigt ist und in seiner eigenen Ehre sicher“, sagte er, „dann glaube ich, dass sogar Frankreich uns respektieren wird.“¹⁰

Das Interview war zu Ende. Thompson stand auf, plauderte kurz mit einem der Adjutanten und dann war sie weg.¹¹ Hitler setzte

seine normalen Aktivitäten fort.

Ein paar Monate später, im März 1932, erschien das Interview in William Randolph Hearsts Magazin *Cosmopolitan*. Es begann wie folgt: „Als ich Adolf Hitlers Salon betrat, war ich überzeugt, dass ich den künftigen Diktator Deutschlands treffen würde. In weniger als fünfzig Sekunden war ich sicher, dass dem nicht so war. Mehr Zeit brauchte es nicht, um die verblüffende Bedeutungslosigkeit dieses Mannes abzuschätzen, der die Welt in Atem hält.“^[12]

Bis dahin hatten Interviewer Mitschriften von Hitlers Antworten geliefert und manche hatten sogar über sein seltsames Benehmen reflektiert. Aber niemand hatte so tiefgründig über den Gegensatz zwischen innerem und äußerem Selbst nachgedacht und niemand hatte sich über ihn in einem solchen Ausmaß lustig gemacht: „Er ist formlos, beinahe gesichtslos, ein Mann, dessen Angesicht eine Karikatur ist, ein Mann, dessen Gerüst aus Knorpeln zu bestehen scheint, ohne Knochen. Er ist inkonsequent und redselig, unausgeglichen, unsicher. Er ist ganz der Prototyp des kleinen Mannes. Eine strähnige Locke fällt über eine unbedeutende und leicht fliehende Stirn. Der Hinterkopf ist flach. Das Gesicht zeichnet sich durch breite Wangenknochen aus. Die Nase ist groß, aber schlecht geformt und ohne jeden Charakter. Seine Bewegungen sind unbeholfen, fast würdelos und höchst unmartialisch. Man sucht in seinem Gesicht vergeblich nach einer Spur von innerem Konflikt oder nach Selbstdisziplin. ... Es ist etwas irritierend Verfeinertes an ihm. Ich wette, er spreizt den kleinen Finger ab, wenn er eine Tasse Tee trinkt.“^[13]

So ein Mann, so Thompson, sei nicht dazu bestimmt, Diktator über Deutschland zu werden. Er würde schlicht nicht die notwendigen Stimmen bekommen. Er mochte vielleicht kurz als

Reichskanzler erhalten, falls er eine Koalition mit der Zentrumspartei einging, aber schließlich würde er verdrängt werden. „Oh, Adolf! Adolf!“, schrieb Thompson, „Du wirst kein Glück haben!“^[14]

Ihre Vorhersage sollte später als „Missgriff“, als „komisch-schrecklicher Fauxpas“ bezeichnet werden^[15] – aber Hitler sah dies nicht so. Nach der Publikation des Artikels verweigerte er ein ganzes Jahr lang Interviews mit amerikanischen Journalisten.^[16] Als er an die Macht kam, berief er einen „Dorothy Thompson Krisenstab“ ein, um jedes Wort übersetzen zu lassen, das sie schrieb. Er hatte vor, an ihr ein Exempel zu statuieren, sobald er die Gelegenheit dazu hatte.^[17]

Thompsons Bericht über ihre Behandlung durch die deutschen Behörden – ihr war bei einer Deutschlandreise mit Ausweisung und Eskortierung zur Grenze gedroht worden für den Fall, dass sie Deutschland nicht binnen 24 Stunden selbst verlassen würde – erschien später in der *New York Times*. „Mein Vergehen bestand darin, zu glauben, dass Hitler am Ende doch ein ganz normaler Mensch ist“, schrieb sie. „Das ist ein Verbrechen gegen den vorherrschenden Kult in Deutschland, dem zufolge Herr Hitler ein von Gott zur Errettung des deutschen Volkes gesandter Messias ist – eine alte jüdische Vorstellung. Diese mystische Mission in Frage zu stellen, ist derart frevelhaft, dass man, wenn man Deutscher ist, dafür im Gefängnis landen kann. Ich, die ich glücklicherweise Amerikanerin bin, wurde nur nach Paris geschickt. Es können einem schlimmere Dinge geschehen.“^[18]

Thompson war bereits eine wohlbekannte Kritikerin Hitlers. Nun wurde sie zur nationalen Berühmtheit. Für den Rest der 1930er Jahre war sie die führende amerikanische Agitatorin gegen die Nazis. Ihre regelmäßig erscheinende Kolumne „On the

Record“ wurde in Hunderten von Zeitungen abgedruckt und erreichte Millionen von Menschen. Eine Studie schätzte, dass drei Fünftel von den 250.000 Wörtern, die sie in einem Zeitraum von zwei Jahren schrieb, dem Angriff auf das Hitlerregime gewidmet waren.¹⁹

Ihr Ruhm hatte jedoch auch negative Auswirkungen auf ihre Ehe. Verschiedene Prominente besuchten ihr Haus, um sie über ihre Erfahrungen in Deutschland sprechen zu hören, und Sinclair Lewis nahm dieses Eindringen in die Privatsphäre übel. Oft betrat er den Raum, sah sie alle um sie zusammengedrängt und sagte: „Spricht sie *darüber*?“ Dann ging er wieder hinaus. „Du immer mit deinen wichtigen kleinen Vorträgen, mit deinen brillanten Leuten“, beschwerte er sich später. „*Du* willst über Außenpolitik reden, für die *ich* zu ignorant bin, um sie zu verstehen.“ Mehr als einmal war von ihm die Bemerkung zu vernehmen: „Falls ich mich jemals von Dorothy scheiden lasse, werde ich Adolf Hitler als Mitbeklagten benennen.“²⁰

Aber die politischen Zusammenkünfte interessierten ihn mehr, als er sich anmerken ließ. Und ein Gesprächsthema faszinierte ihn ganz besonders. Damals, als Thompson das Hitler-Interview niedergeschrieben hatte, fand sich darin u.a. ein sehr denkwürdiger Satz: „Will man die Stärke der Hitler-Bewegung einschätzen, so stelle man sich vor, dass in Amerika ein Redner mit der Zungenfertigkeit des seligen Mr. Bryan und der theatralischen Kraft einer Aimee MacPherson, ergänzt durch die Verführungsgaben eines Edward Bernays und von Ivy Lee, es schafft, alle Farmer zu vereinen mit allen arbeitslosen Angestellten, allen mit einem Einkommen unter 3000 \$ im Jahr, die ihre Ersparnisse durch Bankenpleiten und auf dem Aktienmarkt verloren haben und ihre Raten für den Kühlschrank

und das Radio abstottern müssen, dazu die lauterer evangelikalen Prediger, die Amerikanische Legion, die D.A.R., den Ku-Klux-Klan, die W.C.T.U., Matthew Woll, Senator Borah und Henry Ford – wenn man sich all dies vorstellt, erhält man eine gewisse Vorstellung davon, was die Hitler-Bewegung in Deutschland bedeutet.“²¹

Nun war Sinclair Lewis nicht besonders interessiert daran, „was die Hitler-Bewegung in Deutschland bedeutet“. Allerdings war er auf der Suche nach einem Thema für sein nächstes Buch. Während der letzten zehn Jahre – in denen er zahlreiche Bestseller geschrieben hatte, darunter *Main Street* (1920), *Babbitt* (1922), *Arrowsmith* (1925), *Elmer Gantry* (1927) und *Dodsworth* (1929) – hatten Kritiker oft hervorgehoben, er habe die verblüffende Gabe, eine weitverbreitete Stimmung aufzugreifen und sie in ihrem Wesen zu bestimmen. „Wenn *Main Street* weiterlebt“, hatte ein Kritiker scharfsinnig bemerkt, „dann wahrscheinlich nicht als Roman, sondern als ein Ereignis des amerikanischen Lebens.“ Seitdem ihm 1930 der Nobelpreis für Literatur verliehen worden war, hatte Lewis sich abgemüht, eine Idee mit ebenso viel Potenzial zu finden wie diejenigen, die ihn in der Vergangenheit bewegt hatten. Diese hier fing mit einem Mal an, recht vielversprechend auszusehen.²²

Bis zum Jahr 1935 hatte der von Thompson geprägte Satz in Amerika eine neue Bedeutung angenommen. Es gab Spekulationen darüber, dass die demokratische Regierungsform dabei sei, zu versagen, und gewisse Politiker waren emporgekommen, deren Aktionen als Beispiele eines heimischen Faschismus interpretiert wurden. Implizierte Thompsons lange Namensliste, dass es in den USA bereits faschistische Tendenzen gab, so sagten nun manche, die USA könnten tatsächlich

faschistisch werden.²³

Das bei weitem am häufigsten angeführte Beispiel eines faschistischen amerikanischen Anführers war Huey Long, Gouverneur von Louisiana zwischen 1928 und 1932. Die Liste mit Longs Errungenschaften war tatsächlich recht eindrucksvoll: Er versorgte Schüler in Louisiana mit kostenlosen Lehrbüchern, er baute das Fernstraßennetz im Bundesstaat erheblich aus und er unterzog die Besteuerung einer Revision, um die wohlhabende Gas- und Ölindustrie diesbezüglich stärker heranzuziehen. Aber Longs Methoden waren zweifelhaft. Er brachte jeden um den Job, der sich gegen ihn stellte. Er behandelte die Verabschiedung von Gesetzen als reine Formalität. Sogar einige seiner Befürworter hielten ihn praktisch für einen Diktator.²⁴ In Longs eigenen Worten: „Zuerst muss man an die Macht gelangen - MACHT - und dann kann man die Dinge angehen.“²⁵

1932 wurde Long US-Senator und 1934 verkündete er seinen Share-Our-Wealth-Plan. Er schlug vor, jeder bedürftigen Familie jährlich 5000 \$ zur Verfügung zu stellen und das Vermögen der reichsten Bürger auf ein paar Millionen Dollar zu beschränken.²⁶ Um dieses Ziel zu erreichen, gründete er die Share-Our-Wealth-Society, und bis zum Jahr 1935 hatte diese 27.000 lokale Ableger und mehr als siebeneinhalb Millionen Mitglieder. Long hatte zu diesem Zeitpunkt seine Loyalität Franklin D. Roosevelt gegenüber aufgekündigt und erwog ernsthaft, sich für die Wahlen des Jahres 1936 als Präsidentschaftskandidat einer dritten Partei aufstellen zu lassen.²⁷

Es war jedoch klar, dass Long, sollte er Präsident der USA werden, und vorausgesetzt, er war tatsächlich ein Faschist, kein genaues Imitat der europäischen Diktatoren abgeben würde. Ein Kommentator behauptete Anfang 1935, der Unterschied liege in

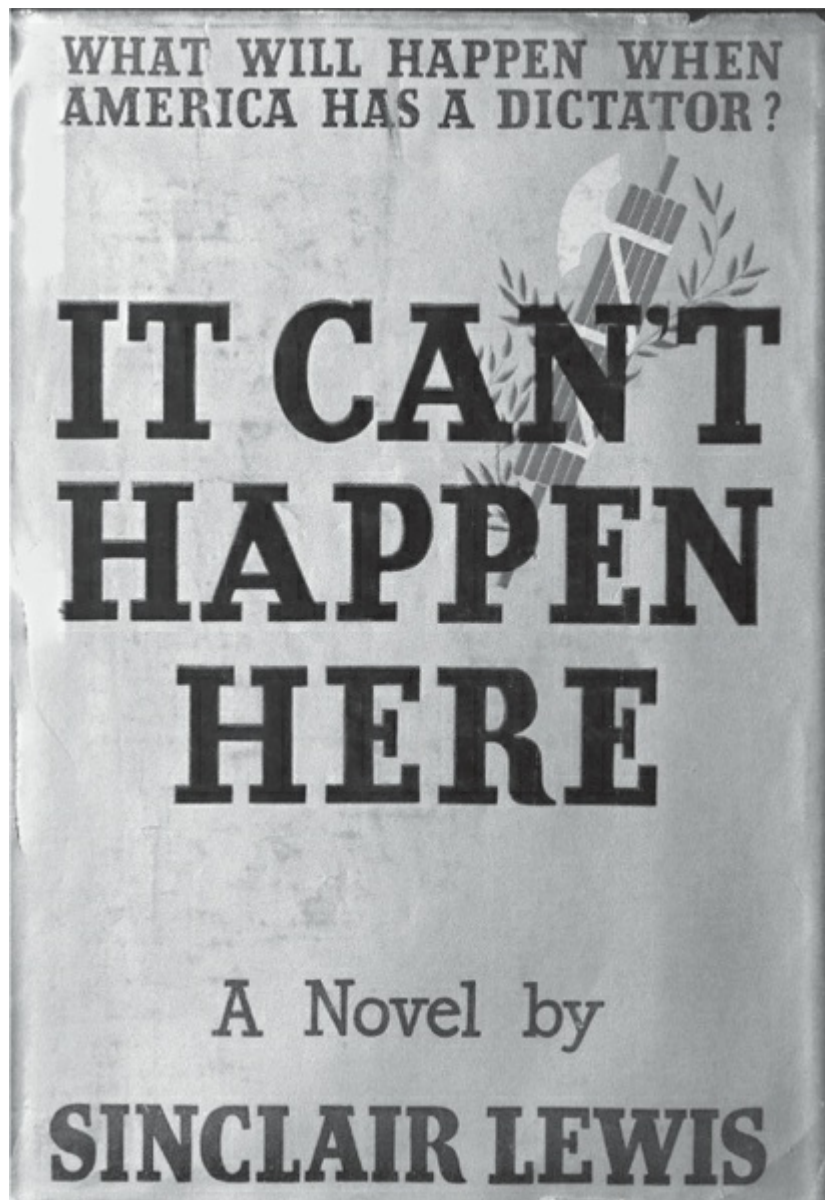
seinem legeren, gar humorvollen Führungsstil: „Huey, wie er in seinen grünen Pyjamas in seinem Schlafzimmer Hof hält, ist durch und durch echt ... Hitler blickt durch den einzelnen Zuhörer hindurch und verfällt beinahe in Trance, vergisst alles außer dem Ideenfluss, den er verströmt. Huey ignoriert seinen Zuhörer nicht; er steht schreiend über ihm, stachelt ihn mit seinem gestikulierenden Finger an, hämmert mit seiner redegewandten Faust auf ihn ein.“ Was dieser Kommentator, in anderen Worten, zum Ausdruck brachte, war, dass Huey Long ein Faschist vom amerikanischen Schlag war.²⁸

Kein Autor war besser geeignet, mit derartigem Material umzugehen als Sinclair Lewis. Er verband in seiner Person Kenntnisse aus erster Hand in Bezug auf die Situation in Deutschland mit einzigartigen Einsichten in das Leben in Amerika. Im Sommer 1935 folgte er der Anleitung seiner Frau aus früheren Jahren und stellte sich vor, wie eine amerikanische Diktatur aussehen würde. Seine alte Arbeitsroutine setzte mit Vehemenz wieder ein. Als ein paar Freunde zu einem kurzen Besuch vorbeikommen wollten, antwortete Thompson, ihr Mann arbeite „neun Stunden pro Tag an einem Roman, den er mit großem Enthusiasmus und unter Ausschluss von allem Übrigen in einem Zug schreibt“. Bis Mitte Juli hatte er den ersten Entwurf vollendet und Anfang August schickte er das Endprodukt an die Druckerei.²⁹

Das Buch, das er *It Can't Happen Here* (dt.: *Das ist bei uns nicht möglich*) nannte, war das wichtigste antifaschistische Werk, das in den 1930er Jahren in den USA erschien. Lewis stellte sich vor, wie der Faschismus nicht nur über die Regierung hereinbricht, sondern auch die Mentalität des Landes bestimmt. „Zum erstenmal, mit Ausnahme von Bürgerkrieg und Weltkrieg“,

schrieb er, „hatten die Amerikaner Furcht, laut zu sprechen. In den Straßen, in den Zügen, im Theater sahen die Menschen sich erst vorsichtig um, ehe sie es wagten, auch nur soviel zu sagen, als daß im Westen Dürre herrsche, denn es hätte ja jemand behaupten können, sie machten für diese Dürre den Chef verantwortlich! ... Namenlose, allgegenwärtige Furcht. Die Menschen wirkten scheu, gehetzt wie die Bewohner eines Seuchen-Bezirks. Ein jähes Geräusch, ein unbekannter Schritt, eine fremde Schrift auf einem Briefumschlag - alles ließ sie erstarren; und auf Monate hinaus fanden sie keinen ruhigen Schlaf mehr. Und mit der Furcht, die einzog, wich der Stolz aus ihnen.“ Lewis drang weit in diese Welt vor, ohne jemals seinen Sinn für Humor zu verlieren, und gelangte dabei zu Sätzen, die auf eine Weise überzeugend waren, dass sie einen schaudern ließen. „Unter einer Tyrannei“, schrieb er, „sind die meisten Freunde eine Last“.³⁰

Sein Roman erzählt den Aufstieg von Berzelius (oder „Buzz“) Windrip, einem Demokratischen Senator, der Roosevelt 1936 um die Nominierung zum Präsidenten bringt und der erste amerikanische Diktator wird. Windrip übernimmt viele von Hitlers Methoden - er rekrutiert uniformierte Truppen, um Gegner zu terrorisieren, reißt die Kontrolle über die Presse an sich, kreierte einen offiziellen Gruß und wird als „der Chef“ bekannt - aber er leugnet hartnäckig, ein Faschist zu sein, und tut dies so gut gelaunt, dass ihm alle glauben. Sogar der Held des Buches, ein 60-jähriger Zeitungsmann namens Doremus Jessup erliegt für kurze Zeit dem Charme von Windrip, bevor er im Bemühen, die Diktatur zu zerstören, sein Leben aufs Spiel setzt.



Das Cover der Originalausgabe von Sinclair Lewis' „It Can't Happen Here“ (Doubleday, 1935).

Bald nach der Publikation von *It Can't Happen Here* versuchte eine Gruppe von Schriftstellern, die mit der Kommunistischen Partei in Verbindung stand, Sinclair Lewis für ihre Sache zu gewinnen. Man lud ihn zu einem Dinner, bei dem ein halbes Dutzend Mitglieder sein Buch überschwänglich lobte. Lewis erhob sich zu einer Antwort. „Jungs, ich liebe euch alle“, sagte er, „und ein Schriftsteller hat es natürlich gern, wenn sein neuestes Buch gelobt wird. Aber ich muss euch sagen, es ist kein sehr gutes

Buch - ich habe bessere gemacht - und außerdem glaube ich nicht, dass einer von euch das Buch *gelesen* hat; sonst hättet ihr gemerkt, dass ich euch gesagt habe, ihr sollt alle zur Hölle fahren. Los, Jungs, lasst uns aufstehen und alle vereint ‚Stand Up, Stand Up for Jesus‘ singen.“ Einige der Gäste verließen eilends den Raum, die anderen taten genau das, wozu Lewis sie aufgefordert hatte.³¹

Lewis wusste, warum die Kommunisten ihn auf ihre Seite ziehen wollten: Sein Buch war ein großer Erfolg gewesen. Die Verkaufszahlen in den USA beliefen sich auf mehr als 94.000 Exemplare und die Gesamtverkäufe auf mehr als 320.000.³² Solche Zahlen sollte Lewis sonst nie wieder erreichen. Und doch hatte das Erreichte seine Grenzen. Sein Buch hatte sich sehr gut verkauft, war aber kaum ein Massenerfolg. Sollte *It Can't Happen Here* eine echte Wirkung entfalten, so musste das Buch ein weitaus breiteres Publikum erreichen.

Und an diesem Punkt erhielten die Einsichten von Dorothy Thompson besondere Relevanz. Anders als andere Kritikerinnen und Kritiker hatte sie tatsächlich etwas von Hitler gelernt. Sie war zutiefst beeinflusst von seinem ganzen Zugang zur Propaganda. Sie zitierte ihn wie folgt: „Die Rede eines Staatsmanns zu seinem Volk habe ich nicht zu messen nach dem Eindruck, den sie bei einem Universitätsprofessor hinterlässt, sondern an der Wirkung, die sie auf die Masse des Volkes ausübt.“ Dem stimmte sie zu. In ihrem berühmten Interview kündigte sie an, sie habe nicht die Absicht, in der Art einer akribischen Historikerin über Hitler zu schreiben. Es waren zu bewegte Zeiten für einen solchen Luxus. Vielmehr meinte sie: „Unser Zeitalter ist das des Reporters.“³³

In einer leicht erweiterten Version des Hitler-Interviews, das Thompson ein paar Monate später in Buchform veröffentlichte,

sagte sie etwas sogar noch Aufschlussreicheres. Sie bezog Dutzende von dokumentarischen Fotografien ein, welche im ursprünglichen Artikel nicht erschienen waren, und zitierte auch hier wiederum Hitler, um ihre Entscheidung zu rechtfertigen: „[U]nd so werden viele eher bereit sein, eine bildliche Darstellung aufzunehmen als ein längeres Schriftstück zu lesen. Das Bild bringt in viel kürzerer Zeit ... dem Menschen eine Aufklärung, die er aus Geschriebenem erst durch langwieriges Lesen empfängt.“³⁴ Thompson wendete ganz bewusst Hitlers eigene Methoden gegen ihn: zunächst, indem sie einen unpräzisen Schreibstil verwendete, um sich über ihn lustig zu machen, dann, indem sie Fotos verwendete, um ihre Behauptungen zu bekräftigen. Es blieb ihr nur noch ein weiterer Schritt zu tun. In einem Satz, der sich auf derselben Seite von *Mein Kampf* findet wie die obige Passage und den Thompson in ihrem Buch ausließ, hatte Hitler die mächtigste Waffe überhaupt erwähnt. „Größere Aussicht“, hatte er gesagt, „besitzt schon das Bild *in allen seinen Formen*, bis hinauf zum Film“.³⁵

Thompson machte zweifelsohne ihren Ehemann auf diese Aussagen aufmerksam, denn der fiktionale Diktator in *It Can't Happen Here*, Buzz Windrip, äußert sich in vielem genauso. „Seine [des Redners] beste Zeit [ist] der Abend, wenn die Menschen müde von der Arbeit sind und weniger imstande, ihm zu widerstehen“, erklärt Windrip bei einer Gelegenheit.³⁶ Hitler hatte genau dies in *Mein Kampf* gesagt, aber anders als der fiktionale Diktator war er damit fortgefahren, die Schlussfolgerungen für seine Lieblingsform der Unterhaltung zu ziehen: „Selbst für ein Kinostück gilt die gleiche Feststellung. Wichtig ist dies deshalb, weil man beim Theater sagen könnte, daß vielleicht der Schauspieler nachmittags sich nicht so müht

wie abends. Der Film jedoch ist nachmittags kein anderer als um neun Uhr nachts. Nein, die *Zeit* selbst übt hier eine bestimmte Wirkung aus ...“³⁷

Nun hätte womöglich nichts von alledem unter normalen Umständen viel zu sagen gehabt. Thompson könnte ihren Ehemann schlicht auf diese Passagen aufmerksam gemacht haben, um dessen Porträt eines amerikanischen Diktators abzurunden. Ihre Bezugnahmen auf die Macht des Bildes in ihrer eigenen Arbeit hätten ein weiterer Scherz auf Hitlers Kosten gewesen sein können. Aber da ist eine Tatsache, die ihren Beitrag in einem anderen Licht erscheinen lässt. Zu dem Zeitpunkt, als der Roman von Sinclair Lewis im Oktober 1935 publiziert wurde, hatte MGM bereits die Filmrechte erworben.³⁸ Von Anfang an, so scheint es, war *It Can't Happen Here* als Film gedacht gewesen.

Und nicht nur irgendein Film: MGM plante, einige seiner größten Talente aufzufahren, um eine der kontroversesten Produktionen des Jahrzehnts zu realisieren. Vor dem Hintergrund, dass die Geschäfte der Firma in Deutschland dahinschrumpften, dachte das Studio tatsächlich darüber nach, Hitlers eigene Methoden gegen ihn zu wenden. *It Can't Happen Here* sollte das erste antifaschistische Propagandastück werden, das ein Massenpublikum erreichte.

Es wurden keine Kosten gescheut. MGM bat einen der bestbezahlten Drehbuchautoren Hollywoods, Sidney Howard, das Skript zu verfassen. Howard war die naheliegende Wahl. Er war für seine Version von Sinclair Lewis' *Arrowsmith* für den Academy Award in der Kategorie Bestes adaptiertes Drehbuch nominiert worden, und seine Bühnenfassung von *Dodsworth* wurde immer noch in Theaterhäusern überall im Land aufgeführt.³⁹ MGM gab ihm ein Vorab-Exemplar des Romans und bot ihm 22.500 \$ plus

3000 \$ pro Woche für das Verfassen des Drehbuchs.⁴⁰ Dies war eine kolossale Summe und Howard musste dringend die Hypothek für seine Farm abbezahlen.⁴¹ Er akzeptierte schnell.

Der Film begann in Howards Geist Gestalt anzunehmen. Was er vor Augen hatte, war eine Art Vehikel für zwei Stars, von denen beide Schlüsselfiguren bei MGM waren. Lionel Barrymore - ein Schauspieler mittleren Alters mit hohem Wiedererkennungsfaktor und einer trillernden Stimme voller Überzeugung - war bestens geeignet, Doremus Jessup zu verkörpern. Und Wallace Beery - ein hünenhafter, liebenswerter Schurke, der so ehrlich und normal war, dass er einen glaubhaften amerikanischen Diktator abgab - sollte Buzz Windrip spielen. Der Film sollte mittels eines konsequent durchgehaltenen technischen Kunstgriffs zwischen den Erfahrungen dieser beiden Männer oszillieren: Die Szenen, in denen Jessup vorkam, würden normal gedreht werden, während die Szenen, in denen Windrip vorkam, wie Wochenschauen gedreht werden sollten. Das Ergebnis würde ein unverwechselbarer Film sein, der menschliche Dramatik mit einer glaubwürdigen Schilderung der neuen politischen Lage verband.⁴²

Schauplatz ist Fort Beulah, eine kleine Stadt in Vermont. Eine Familie macht an einem sonnigen Nachmittag ein Picknick. Der Anlass ist erfreulich und die Aussicht atemberaubend, und genau im richtigen Augenblick schleicht sich der Vater, Doremus Jessup, zurück in sein Auto und schaltet das Radio an. Der Präsidentschaftskandidat einer der großen Parteien schreit über den Äther: „Ich, Buzz Windrip, bin das einzige wahre, echte und dauerhafte Heilmittel! Sollen sie ruhig alle juristischen und politischen Hebel in Bewegung setzen, die sie parat haben! Ich bin eine Lokomotive, die sie nicht entgleisen lassen oder auf ein

Abstellgleis bringen können!“ Die Menge reagiert mit Ovationen, aber Doremus schüttelt nur den Kopf.⁴³

Die Handlung verlagert sich nach Washington. Die Männer hinter der Windrip-Kampagne, Lee Sarason und Dewey Haik, sind ganz offensichtlich Bösewichte – rücksichtslose Intriganten, welche die Wunder des Faschismus predigen, sobald sie unter sich sind. Aber Windrip selbst ist „gar kein schlechter Kerl“, und um dies zu beweisen, sagt er allen mit absoluter Ernsthaftigkeit, er sei auf ihrer Seite. Er ist ein Freund der Geschäftswelt und er ist ein Freund der Arbeit, er liebt Immigranten und er liebt hundertprozentige Amerikaner, er ist für Abrüstung und er ist für Wiederaufrüstung. Und eines verhängnisvollen Abends, als das Land trunken ist von seinen Versprechungen, wird er zum Präsidenten der USA gewählt. Überall im Land feiern die Menschen. Niemand scheint sich zu fragen, was die Minute Men – Windrips paramilitärische Organisation – tun werden, jetzt, wo er an der Macht ist. Selbst Doremus, in der kleinen Redaktion des *Daily Informer* in Fort Beulah, ist nicht allzu besorgt. „Aber sie sind nicht weiter gefährlich“, sagt er sich. „Nicht hier oben in Vermont ...“⁴⁴

Einige Tage später zieht Windrip im Weißen Haus ein. Er betritt das Oval Office, zieht sich die Schuhe aus und wackelt mit den Zehen. „Ich möchte wetten, das war das Erste, was Lincoln tat, als er hier ankam“, sagt er. In der Zwischenzeit kümmern sich Sarason und Haik um wichtigere Dinge. Sie bewaffnen die Minute Men, schaffen den Obersten Gerichtshof ab und lösen den Kongress auf. Eine protestierende Menschenmenge kesselt das Weiße Haus ein und Sarason und Haik überzeugen Windrip, seinen Minute Men einen fürchterlichen Befehl zu erteilen. „Schnappt euch diesen Pöbel, Jungs!“, schreit Windrip. „Helft mir

dabei, euch zu helfen, Amerika zu retten!“ Journalisten verurteilen das Niedermähen unschuldiger Zivilisten, aber wieder einmal wissen Sarason und Haik, was zu tun ist. Sie übernehmen die Kontrolle über die Presse, verkünden, die Menschenmenge habe sich aus gefährlichen Radikalen zusammengesetzt, und ergreifen eine Reihe von Maßnahmen, um die „kommunistische Verschwörung“ zu bekämpfen. Ausländer verlieren ihre Jobs. Konzentrationslager werden eingerichtet für alle, die sich dem neuen Regime entgegenstellen.⁴⁵ („Die Brutalität des Konzentrationslagers“, notierte Howard in seinem Treatment, „ist so sehr Teil der heutigen Weltgeschichte, dass sie in diesem Film voll entfaltet werden muss.“)⁴⁶

Dann gibt es einen erneuten Wechsel des Schauplatzes, diesmal zu einem Kino irgendwo in Amerika. Ein Titel flimmert über die Leinwand - „Amtliche Regierungswochenschau Nr. 1“ - und Windrip erscheint. „Nun, Freunde“, sagt er, „wir haben uns darüber Gedanken gemacht, wie man eure Regierung effizienter machen kann und gepriesen sollen wir sein, wenn wir irgendeinen Nutzen darin erkennen können, all diese Einzelstaaten zu behalten.“ Er zeigt auf eine Landkarte, auf der zu sehen ist, dass das Land jetzt in sieben neue Provinzen unterteilt ist, und Lee Sarason taucht auf der Leinwand auf. „Ihr Einverständnis vorausgesetzt, Mr. President, habe ich mir erlaubt, die Nationalflagge umzugestalten. Wie Sie sehen werden, sind die nun überholten Sterne einem Steuerrad gewichen, welches Ihre Lenkung des Staats-Schiffes symbolisiert.“ Windrip sieht zustimmend auf und der Ansager verkündet: „Und jene von euch, die sich gefragt haben, was mit den 5000 im Jahr ist, die man euch versprochen hat ...“⁴⁷

Die Kulisse wechselt zurück zu Doremus Jessup und die Musik

wird düster. Als er an einem traurigen Herbstnachmittag die Straßen seiner Heimatstadt entlanggeht, sieht er nicht weniger als das Ende von Amerika. Frauen stehen auf dem Schwarzmarkt um Brot an, die Minute Men spionieren ihre Freunde und einander aus, Immigranten sind allesamt fortgeschafft worden. Eine Bücherverbrennung ist im Gange und ein kleines Mädchen weint, weil ihr Exemplar von *Alice im Wunderland* verloren ist. Doremus gibt Acht, sie nicht zu trösten, weil er weiß, dass solche Aktivitäten an die Behörden gemeldet werden. Er dreht sich einfach um und macht sich auf den Nachhauseweg. Als er durch die Eingangstür kommt, entbietet ihm sein achtjähriger Enkel den Windrip-Gruß. Seine Tochter murmelt etwas von dem Horror, Kinder in eine solche Welt zu setzen.⁴⁸

Und dann kommt der Wendepunkt. Der erfolglose Präsidentschaftskandidat aus den vorherigen Wahlen, Walt Trowbridge, entkommt nach Kanada und initiiert eine Bewegung zur Wiederherstellung der Demokratie in den USA. Bis dahin ist Trowbridge im Film nicht oft aufgetaucht („Der althergebrachte Amerikanismus ist deprimierend und dramatisch“, notierte Howard), aber nun ist er zurück und bittet Doremus, sein Mann in Vermont zu sein.⁴⁹ Der 60-jährige Zeitungsredakteur sieht seine Fehler ein. „Wir tragen Doremusse sind alle miteinander verantwortlich“, erklärt er. „Ich dachte immer, Kriege und Wirtschaftskrisen würden von Diplomaten und Bankern verursacht. Sie wurden von uns Liberalen verursacht ... weil wir nichts getan haben, um sie aufzuhalten.“

Doremus ist nun hellwach. Er verwendet all seine Zeit darauf, eine Untergrundzeitung zu schreiben und herauszugeben, welche die Schrecken des Windrip-Regimes offenlegt. Er arbeitet unermüdlich und eines Abends bittet ihn seine Familie, etwas laut

vorzulesen. Als er zu sprechen beginnt, werden die Verbrechen der Minute Men auf der Leinwand lebendig. Ein Schreckensbild folgt dem anderen. Und als sich immer mehr Menschen im ganzen Land bewusst werden, was wirklich vor sich geht – und sie gleichzeitig begreifen, dass die offiziellen Wochenschauen voller Lügen sind –, wächst die Opposition gegen die Windrip-Regierung kontinuierlich.^[50]

In der Zwischenzeit beginnen sich Sarason und Haik Sorgen zu machen. Sie verwenden all ihre Aufmerksamkeit darauf, herauszufinden, wer für die Publikation der schädlichen Zeitung verantwortlich ist. Dies nimmt nicht viel Zeit in Anspruch. Eines Nachmittags hält ein Truck vor Doremus Jessups Haus und Minute Men verschleppen ihn in ein Konzentrationslager. Die sich anschließenden Szenen gehören zu den düstersten des ganzen Films. Das Lager ist eine umfunktionierte alte Knabenschule; Stacheldraht grenzt das Gebiet ab; „Hoch lebe der Chef!“ steht auf den Wänden geschrieben. Doremus passiert zwei Tore und wird in eine Zelle gesteckt, wo er schreckliche Qualen erleidet.^[51] („Ein wenig Folter hält auf der Leinwand eine ganze Weile vor“, merkte Howard an.)^[52]

Nach mehreren Monaten ist Doremus dem Tode nahe. Die Wachen nennen ihn „einen lebenden Toten. Wie der amerikanische Geist“. Erst als er schon fast die Hoffnung aufgegeben hat, beginnen sich die Geschicke des Landes zu wenden. Doremus entkommt aus dem Lager. Seine Tochter Mary, eine ausgebildete Pilotin, fliegt frontal in Lee Sarasons Flugzeug. Dewey Haik ermordet Windrip und wird zum neuen amerikanischen Diktator. Organisierter Widerstand gegen die faschistische Tyrannei bildet sich und die USA werden in einen Bürgerkrieg gezogen.^[53] („Lewis hat hier unseren Film für uns

geschrieben, beinahe Einstellung für Einstellung und ausführlicher, als von uns verwendbar.“)⁵⁴

Und dann, eines heißen Tages, hält ein alter Truck mit der Aufschrift „Dr. Dobb’s berühmte Heilmittel“ am Straßenrand und 30 Minute Men auf Motorrädern fahren vorbei. Als sie außer Sicht sind, besteigt Dr. Dobbs – oder, wie sich herausstellt, Doremus Jessup – wieder seinen Truck und fährt zu einer örtlichen Farm. Er händigt einer Gruppe von Farmern Maschinengewehre und Munition aus und sie versorgen ihn mit einer Unterkunft für die Nacht. Auf einmal träumt er von dem Familienpicknick vom Beginn des Films und seine Frau ruft ihn. Aber das Geräusch rührt, wie sich zeigt, von einem der Farmer her, der ihm sagt, es sei 5 Uhr morgens, also zündet sich Doremus eine Zigarette an und macht sich fertig zum Aufbruch. Ein anderer Farmer fängt an, die Zeilen eines bekannten Gewerkschaftslieds zu pfeifen („John Brown’s body lies a-mouldering in the grave“), und während Doremus wegfährt, singt er: „But his soul goes marching on!“ Die Musik erreicht volle Lautstärke und der Film endet mit einem Amerika, das noch immer zu haben ist.⁵⁵

Howard hörte auf zu schreiben. Er überflog das Skript und fühlte sich geradezu beschwingt.⁵⁶ Es war, in seinen eigenen Worten, „der härteste Job meines Lebens“.⁵⁷ Er sandte im üblichen Gestus der Bescheidenheit ein Exemplar an Sinclair Lewis. („Ich weiß nicht, was Sie dazu bewegen sollte, dieses Skript zu lesen. Eigentlich weiß ich nicht, wie irgendjemand jemals ein Filmskript lesen kann. ... Wenn Sie es doch durchsehen und Ihnen danach ist, Anmerkungen zu machen, in denen Sie entweder Kürzungen oder Ergänzungen verlangen, so können Sie versichert sein, dass Ihre Beobachtungen alle nur mögliche Aufmerksamkeit erfahren werden.“)⁵⁸ Eine Woche später

antwortete Lewis: „Ich habe es Wort für Wort gelesen. Ich hege die größte Bewunderung dafür und es war für mich sehr aufregend, es zu lesen.“ Lewis machte lediglich ein paar Vorschläge für das Ende des Films, welche Howard sofort verwarf.⁵⁹

In der Zwischenzeit sandte MGM, wie dies gängige Praxis war, ein vorläufiges Exemplar des Skripts zur Durchsicht an das Hays Office. Seit Juli 1934, als Will Hays die Verantwortung für die Umsetzung des Production Code an Joseph Breen übertragen hatte, waren die Zensurempfehlungen des Hays Office immer strikter geworden. Breen hatte die Tendenz, den Studios detaillierte Empfehlungen zu geben, und meist, wenn auch sicher nicht immer, folgten die Studios seinem Rat.

Im Fall von *It Can't Happen Here* zeigte Breen eine andere Reaktion. Der Production Code befasste sich hauptsächlich mit Fragen der Moral und sein Hauptproblem mit dem Skript war politischer Natur. Er räumte daher ein, dass *It Can't Happen Here* nach Maßgabe des Codes mehr oder minder akzeptabel sei und unternahm den ungewöhnlichen Schritt, die Sache zurück an Will Hays zu verweisen. Er erklärte Hays, er habe im Wesentlichen zwei Bedenken in Hinblick auf den vorgelegten Film. Erstens, so sagte er, „ist es kaum mehr als eine Geschichte, welche die Hitlerisierung der USA darstellt. Es ist ein Versuch, amerikanischen Bürgern nahezubringen, was sich heutzutage in Deutschland abspielt.“ Er fragte sich, ob die amerikanische Filmindustrie aus prinzipiellen Erwägungen heraus gewillt sein sollte, einen so gearteten Film zu unterstützen. Zweitens hatte er Sorge, dass *It Can't Happen Here* sich schädigend auf Hollywoods Auslandsmärkte auswirken könnte.⁶⁰

Ein paar Wochen vor dem geplanten Drehbeginn erhielt Louis B.

Mayer einen siebenseitigen Brief von Breen, in dem dieser ihn bedrängte, den Film überhaupt nicht zu machen. „Diese Geschichte ist derart aufrührerisch und so randvoll mit gefährlichem Material, dass *nur die größtmögliche Sorgfalt* sie vor Ablehnung von allen Seiten bewahren kann“, schrieb Breen. Er forderte 60 Kürzungen – eine unerhörte Zahl – und sagte dann, selbst wenn diese Kürzungen vorgenommen würden, würde *It Can't Happen Here* „der peinlich genauesten Kritik von allen Seiten“ ausgesetzt sein und diese Kritik könne „enorme Schwierigkeiten für Ihr Studio nach sich ziehen“.^[61]

Doch trotz der harschen Worte von Breen war die Warnung letztlich hohl. Sechs Wochen zuvor hatte Breen die gesamte Angelegenheit an Hays weitergeleitet mit der Frage, ob es im Sinne der Politik der Filmindustrie sei, die Produktion eines solchen Films zu erlauben – und Hays hatte nicht nein gesagt. Die einzig mögliche Vorgehensweise, die Breen blieb, bestand darin, dem Studio Schwierigkeiten zu bereiten, indem er eine massive Anzahl an Kürzungen empfahl. Und selbst dabei noch kam er nicht umhin, vorsorglich hinzuzufügen: „Die Production Code Administration trägt keine Verantwortung vom Standpunkt der Richtlinien. ... Die hier vorgetragene Einschätzung ist *nicht* so aufzufassen, als würde sie diese Richtlinien in irgendeiner Weise tangieren.“^[62]

Die eigentlichen Schwierigkeiten aber setzten mit einem Immobilienmakler in Philadelphia namens Albert H. Lieberman ein. Als Lieberman hörte, Louis B. Mayer würde *It Can't Happen Here* verfilmen, verfiel er in Panik und schrieb an seinen örtlichen Rabbi: „Es erscheint mir unvorstellbar, dass Männer von solcher Intelligenz nicht verstehen, dass der Gewinn von ein paar Dollar mehr für ihre Firma aus einer geschäftlichen Transaktion wie

dieser Folgen haben wird, die sogar ihnen Unbehagen verursachen werden.“⁶³

Unter normalen Umständen hätte Liebermans Brief ganz und gar keinen Einfluss auf die Pläne von MGM zur Umsetzung des Films gehabt. Aber wie es der Zufall wollte, war Liebermans Rabbi William H. Fineshriber, der Vorsitzende des Filmkomitees der Zentralkonferenz der Amerikanischen Rabbiner, und in den Vorjahren hatte diese Organisation gegen den verbreiteten Vorwurf gekämpft, Juden seien dafür verantwortlich, Sittenlosigkeit auf die Leinwände zu bringen. 1934 hatte sich Fineshriber mit protestantischen und katholischen Führungspersönlichkeiten zusammengeschlossen in einem Kreuzzug zur Ausrottung derartiger Unmoral, und Anfang 1935 hatte er in Hollywood drei Wochen mit einigen der mächtigsten Männer der Branche verbracht. Bis zum Ende seines Aufenthalts hatte er ausgezeichnete Beziehungen mit Louis B. Mayer und Will Hays kultiviert, die er beide öffentlich für ihre Bemühungen rühmte, den Film zu reformieren.⁶⁴

Am 7. Februar 1936 schrieb Fineshriber an Mayer über *It Can't Happen Here*: „Ich habe das Problem ausführlichst abgewogen und bin der Ansicht, dass eine Filmversion dieser Geschichte, unter welcher Interpretation und Regie auch immer, eine alles andere als vorteilhafte Auswirkung auf das jüdische Problem haben wird. Ich gelange immer mehr zu der Überzeugung, dass wir in diesen hier und andernorts für das jüdische Volk höchst kritischen Tagen den Juden und seine Probleme nicht zu sehr ins Scheinwerferlicht rücken sollten. Ich bin mir ziemlich sicher, dass jede Interpretation der Geschichte durch Ihre Firma überzeugend sein wird und sicher dem Anschein nach der jüdischen Sache nicht abträglich, aber es gibt Zeiten, wo es besser ist, nichts zu

sagen, als etwas Wohlwollendes zu sagen!“⁶⁵ Dann schrieb Fineshriber an Will Hays: „Die einzig kluge Vorgehensweise in diesen Tagen eines virulenten Antisemitismus ist es, keinen Film zu dulden, in dem das jüdische Problem ventiliert wird.“⁶⁶ Schließlich schrieb Fineshriber an einen anderen mächtigen Verantwortlichen bei MGM, Nicholas Schenck: „Mir ist sehr wohl bewusst, dass der Film, wenn Sie ihn produzieren, eine großartige pro-jüdische und antifaschistische Interpretation sein wird, aber ich glaube, dass wir in einer Zeit leben, in der wir uns am besten still verhalten. Könnte die Geschichte erzählt werden, ohne das jüdische Problem zu thematisieren, wäre es vielleicht nicht so schlimm, aber ich kann mir beim besten Willen nicht vorstellen, wie man beides voneinander trennen könnte.“⁶⁷

Nun war es aber so, dass MGM große Anstrengungen unternommen hatte, um beides zu trennen. Im April 1934 war der problematische Film *The House of Rothschild* in Kinos in den gesamten USA gezeigt worden und seitdem hatte die Anti-Defamation League die Studios gedrängt, sich in keiner ihrer Produktionen auf Juden zu beziehen. Im Fall von *It Can't Happen Here* hatte Sidney Howard ursprünglich zahllose Vorkommnisse von Antisemitismus und Verfolgung einbezogen, aber MGM hatte erhebliche Überarbeitungen angeordnet.⁶⁸ In der neuen Version verfolgte die Windrip-Regierung weiterhin jüdisch aussehende Charaktere und verschleppte sogar viele von ihnen in Konzentrationslager, aber diese Charaktere wurden nie offiziell als Juden klassifiziert. Stattdessen wurden sie einfach als „Fremde“ bezeichnet.⁶⁹

Fineshriber wusste nicht, dass MGM diese Schritte unternommen hatte, und womöglich war er nicht einmal über die Bemühungen der Anti-Defamation League im Bilde, jüdische

Charaktere aus amerikanischen Filmen zu entfernen. Aber sein Brief lieferte dem Hays Office genau die Munition, die es brauchte. Will Hays diskutierte die Angelegenheit privat mit Louis B. Mayer, und ein paar Tage später, am 13. Februar 1936, cancelte *MGM It Can't Happen Here*.^[70] Hays schrieb anderntags an Fineshriber, dass er erfreut sei, und informierte ihn, dass Louis B. Mayer ihn im Laufe des Tages kontaktieren würde.^[71]

Die genaue Kombination der Faktoren, die Mayer dazu brachten, *It Can't Happen Here* zu canceln, wird wohl nie ans Licht kommen. Die Entscheidung war von dem Tag ihrer Verkündung an in geheimnisvolles Dunkel gehüllt.^[72] Selbst Sidney Howard erhielt nie eine befriedigende Erklärung. Am 14. Februar, kurz bevor er Hollywood verließ, um bei seiner Familie Trost zu suchen, brachte der Drehbuchautor gegenüber MGM seine Verwirrung zum Ausdruck: „Das einzige Gefühl, über das ich mir klar werde, ist das, dass ich irgendwie den Safe von Metro-Goldwyn geknackt und mich mit einer Menge Geld aus dem Staub gemacht habe, das mir nicht zusteht.“ Dann kam er seinen wahren Gefühlen näher: „Eines der Dinge, die einem beim Schreiben für Filme das Herz schwer werden lässt, ist, dass es Autoren nicht oft vergönnt ist, sich einen kontinuierlichen Enthusiasmus für diese zu bewahren.“^[73] Sein Tagebucheintrag für denselben Tag offenbart einen sogar noch erregteren Gemütszustand: „Zu aufgewühlt vom Schicksal von ‚IT CAN'T HAPPEN HERE‘, um einen klaren Gedanken zu fassen. Mit dem Nachtzug nach Berkeley und diesen mit Mühe und Not erwischt. Regen in Strömen und Straßen, die in Flüsse verwandelt waren.“^[74]

Sinclair Lewis reagierte anders. Er war über die Kritik des Hays

Office an dem Film vollständig im Bilde und nahm folgerichtig an, Will Hays selbst habe den Film geächtet. Am 15. Februar zog er öffentlich über den sogenannten „Filmzaren“ her: „Die Welt ist heute voller faschistischer Propaganda. Die Deutschen drehen einen pro-faschistischen Film nach dem anderen, in der Absicht, zu zeigen, dass der Faschismus der liberalen Demokratie überlegen sei. ... Aber Mr. Hays sagt doch tatsächlich, dass kein Film gemacht werden kann, der die Schrecken des Faschismus zeigt und die Vorteile der liberalen Demokratie rühmt, weil Hitler und Mussolini andere Hollywoodfilme in ihren Ländern verbieten könnten, sollten wir so unbesonnen sein. Die Demokratie ist sicher in der Defensive, wenn zwei europäische Diktatoren, ohne den Mund aufzumachen oder auch nur etwas von der Angelegenheit zu wissen, einen amerikanischen Film stoppen und damit dem Produzenten einen Verlust von 200.000 \$ verursachen können. Ich habe ‚Das ist bei uns nicht möglich‘ geschrieben, aber ich fange an zu denken, dass es sehr wohl möglich ist.“⁷⁵

Will Hays wies sofort alle Vorwürfe von Lewis zurück: Er sei nicht in einer Position, die es ihm erlauben würde, den Film zu verbieten, und MGM habe im Alleingang gehandelt.⁷⁶ Louis B. Mayer stimmte zu. „Der Film wurde aufgegeben, weil er zu viel kosten würde“, sagte er in einer offiziellen Verlautbarung. „Wenn all dieses Gerede so weitergeht, werden wir es vielleicht profitabel finden, ihn sofort zu drehen.“⁷⁷ Samuel Goldwyn eilte Hays ebenfalls zu Hilfe: „Es ist wohlbekannt, dass die Hays-Organisation keine Filme verbietet, sondern während der Entstehung des Films mit dem Produzenten kooperiert.“ Goldwyn fügte hinzu, der Film sei „wahrscheinlich“ aufgrund von „Schwierigkeiten bei der Besetzung“ aus der Produktion genommen worden – die Standardausflucht, die immer

vorgebracht wurde, wenn Filme gecancelt wurden.⁷⁸

Rein formal freilich hatte Sinclair Lewis sich geirrt. Das Hays Office verbot *It Can't Happen Here* nicht und hatte auch gar nicht die Macht dazu. In jeder anderen Hinsicht jedoch war Lewis' Statement zutreffend. Das Hays Office wollte MGM von der Umsetzung von *It Can't Happen Here* abbringen, obwohl die deutsche und die italienische Regierung offenbar kein Wort gegen den Film gesagt hatten. Wenn überhaupt, so hätte Lewis mit seinem Angriff noch weiter gehen sollen, denn seit *Gabriel over the White House* von MGM hatten die Hollywoodstudios selbst „einen pro-faschistischen Film nach dem anderen“ herausgebracht – Filme, welche Unzufriedenheit mit der Trägheit und Ineffizienz der demokratischen Regierungsform zum Ausdruck brachten.

Aber, wie Lewis hervorhob, konnte das Gegenteil – ein Film, der sich gegenüber dem Faschismus für die liberale Demokratie stark machte – zu diesem Zeitpunkt in den USA nicht realisiert werden. Falls in Amerika faschistische Tendenzen existierten, so Lewis, dann wurden diese durch die Ereignisse rund um den Film zwingender offengelegt, als er das je in einem Roman hätte tun können. Schließlich war er, als er *It Can't Happen Here* schrieb, keineswegs sicher, dass die USA auf dem Weg in eine Diktatur waren. Selbst Dorothy Thompson hatte ihm gesagt: „Ich denke wirklich, Du solltest in Betracht ziehen, eine turbulente Satire daraus zu machen. Ich denke nicht, dass wir den Faschismus hervorbringen könnten.“⁷⁹ Überdies gab es einen ganz einfachen Grund, warum die USA in dieser Zeit kein faschistisches Regierungssystem hätten annehmen können: Am 8. September 1935 wurde Huey Long angeschossen, als er aus dem Sitzungssaal des State Capitol in Baton Rouge kam, und 30

Stunden später war er tot. Sinclair Lewis hatte gerade sein Manuskript an den Verleger gesandt und war infolge der Geschehnisse gezwungen, in letzter Minute noch einige Änderungen vorzunehmen.⁸⁰ Aber ihm war völlig klar, dass das Ereignis weitreichende Implikationen für sein Buch hatte. Nun wo Huey Long von der Bildfläche verschwunden war, gab es niemand Offensichtlichen mehr, von dem die Gefahr ausgegangen wäre, dass er den USA den Faschismus bescheren hätte können. *It Can't Happen Here* hatte sich über Nacht von einer dringlichen Warnung in ein abschreckendes Beispiel verwandelt.

Und doch hatten fünf Monate später - Long war schon fast vergessen, Lewis' Buchverkäufe waren in den Hunderttausenden und Howards Kinodrehbuch war endlich fertiggestellt - die mächtigsten Männer Hollywoods in einer geschlossenen Besprechung entschieden, dass sie kein rein imaginäres Porträt des Faschismus in Amerika drehen konnten. Der Schlusssatz von Sinclair Lewis' Statement gegenüber der Presse war mehr als nur eine geistreiche Bemerkung. Er brachte damit zum Ausdruck, dass, während sein Buch allenfalls hypothetischer Natur war, die Entscheidung, den Film zu kippen, ganz real gefallen war. Die Behörden hatten es vorgezogen, die Warnung vor der Fragilität des demokratischen Regierungssystems an die Adresse der amerikanischen Bevölkerung nicht auf die Leinwand zu bringen. Und es war kein Zufall, dass sich am Tag, nachdem Lewis sein Statement abgegeben hatte, Vertreter der deutschen und italienischen Regierungen bereit erklärten, MGM zu unterstützen. Die Repräsentanten verkündeten, sie seien erfreut, dass *It Can't Happen Here* nicht verfilmt werde, und der deutsche Sprecher sagte, die USA hätten durch diese Entscheidung einen offiziellen Protest aus Berlin vermieden. Er fügte hinzu, Sinclair Lewis sei

ein „Vollblutkommunist“.⁸¹

Noch am selben Tag machte sich Lewis, wie jeder Vollblutkommunist das getan hätte, die ganze Publicity zunutze, um für sein Buch zu werben. „Lesen Sie und sehen Sie selbst!“, verkündete eine große Werbeanzeige in den wichtigen Tageszeitungen. „Hollywood kann jedes Filmtheater in diesem Lande zensieren, *aber Ihren Buchhändler kann es bislang nicht zensieren.*“⁸² Sechs Monate später profitierte Lewis sogar noch einmal von der Entscheidung, indem er einen Auftrag für das Federal-Theater-Projekt der Works Progress Administration annahm. Seine Bühnenversion von *It Can't Happen Here* hatte am 27. Oktober 1936 gleichzeitig in 18 Städten in den ganzen USA Premiere und genoss eine äußerst erfolgreiche Spielzeit. Nur die Kritiker waren enttäuscht, und das aus gutem Grund: Das Stück war im Vergleich zu Sidney Howards großartigem Drehbuch eine wenig überzeugende, verwässerte Arbeit.⁸³

Im Laufe der nächsten beiden Jahre versuchten viele, an dieses Drehbuch zu kommen, aber die Rechte lagen bei MGM und Howard wollte es ohnehin niemandem überlassen. Er schien die ganze Episode vergessen zu wollen. Er schrieb ein paar weitere Manuskripte für die Studios, darunter den ersten Entwurf zu *Vom Winde verweht*, und dann, am 23. August 1939, dem Tag, an dem der deutsch-sowjetische Nichtangriffspakt unterzeichnet wurde, wurde er auf seiner Farm in den Berkshires von einem Traktor zerquetscht und starb an den Verletzungen.⁸⁴ Sein aufgegebenes Drehbuch war bei MGM in der Versenkung verschwunden.⁸⁵

It Can't Happen Here hätte Hollywoods erster großer antifaschistischer Film werden können. Es hätte für die Studios der Augenblick sein können, ihre Politik der Kollaboration

aufzugeben und die von Hitler gewählte Regierungsform anzugreifen. Es hätte ein Triumph für die Demokratie und für die amerikanische Kultur sein können. Stattdessen wurde der Film im letzten Augenblick zurückgezogen und Hollywood blieb bei seinem friedlichen Einvernehmen mit Deutschland. In der langen Reihe von Ereignissen, die zum Abbruch des Films führten, zeichnete sich jedoch eigenartiger Weise eine Stimme durch Abwesenheit aus: die des deutschen Konsuls in Los Angeles, Georg Gyssling.

Gyssling war 1893 im Dorf Walzen geboren worden, welches zu der Zeit zu Deutschland gehörte. Er war kurz nach dem 1. Weltkrieg ins Auswärtige Amt eingetreten und hatte in einigen Städten als Konsul gedient, darunter sechs Jahre in New York. 1931 war er Mitglied der NSDAP geworden und im März 1933 war er nach Los Angeles entsandt worden, wo er schnell enge Bande mit den Friends of the New Germany (dem späteren German American Bund) geschmiedet hatte.⁸⁶ Seine Bemühungen, die Nazipropaganda in ganz Kalifornien zu verbreiten, hatten die lokalen jüdischen Organisationen in große Sorge versetzt und einmal, im Jahre 1935, hatte ein Repräsentant der jüdischen Gemeinschaft versucht, Gyssling im deutschen Konsulat zu treffen.

„Haben Sie irgendwelche Verwandten oder Freunde in Deutschland?“, hatte Gysslings Untergebener gefragt, als er die Visitenkarte sah.

„Nein“, antwortete der jüdische Repräsentant. „Glauben Sie auch nur für einen Moment, ich würde Ihnen meine Karte geben, wenn ich Verwandte in Deutschland hätte?“

Der Untergebene lachte. „Sie glauben wirklich, ich wollte Ihre Karte, um Ihre Verwandten in Deutschland umbringen lassen zu

können?“

Der jüdische Repräsentant lachte ebenfalls. „Es hat entsprechende Gerüchte gegeben“, sagte er, und dann ging er.⁸⁷

Georg Gysslings Propagandaaktivitäten in den 1930er Jahren waren wohlbekannt, aber er hatte noch eine weitere Aufgabe, die sogar noch unheilvoller war: mit den amerikanischen Studios zusammenzuarbeiten. Innerhalb weniger Monate nach seiner Ankunft in Los Angeles tüftelte er genau aus, wie dies umzusetzen war. Er forderte die Studios auf, Änderungen an ihren Filmen über Deutschland vorzunehmen, und drohte ihnen damit, sie in Übereinstimmung mit Paragraph 15 der deutschen Filmverordnung vom deutschen Markt auszuschließen, sollten sie nicht kooperieren. Sehr schnell warf er Warner Brothers aus Deutschland wegen der Weigerung, Änderungen an *Captured!* vorzunehmen, einem Film, der in einem deutschen Kriegsgefangenenlager während des 1. Weltkriegs spielt. Dann, Anfang 1934, überzeugte er die Studios, *The Mad Dog of Europe* zu boykottieren, einen Film über die von seiner Regierung betriebene Judenverfolgung.

Im gesamten erhalten gebliebenen Archivmaterial gibt es keinen Hinweis darauf, dass Gyssling eine Beschwerde über *It Can't Happen Here* vorgebracht hätte. Aber Gyssling war in dieser Zeitspanne keineswegs untätig. Ende 1935, als *It Can't Happen Here* für die Leinwand adaptiert wurde, wurde er gegen einen anderen Film von MGM mit dem Titel *Rendezvous* aktiv. Dieser Film beschäftigte sich mit deutschen Spionageagenten, die während des 1. Weltkriegs in den USA operierten, und während noch die Previews liefen, schrieb Gyssling einen Brief an das Hays Office: „Obwohl ich diesen Film selbst nicht gesehen habe, erlaube ich mir, Ihre Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken, da seine

Vorführung zu den unglücklichen Schwierigkeiten führen könnte, die uns so wohlbekannt sind.“⁸⁸

Das Hays Office antwortete Gyssling mit dem Vorschlag, er solle sich den Film doch ansehen und seine Einwände festhalten. An diesem Punkt endet die offizielle Korrespondenz: Gyssling sandte keinerlei Antwort. Nichtsdestotrotz nahm MGM innerhalb kurzer Zeit mehrere physische Eingriffe an *Rendezvous* vor. Das Studio schnitt etwa zehn Minuten aus dem Film, darunter ein ganz entscheidendes Wort aus dessen Höhepunkt. In der Originalfassung hatte der stellvertretende US-Kriegsminister dem Helden verkündet: „Sie haben uns geholfen, den Kopf des deutschen Spionagerings in die Falle zu locken.“ In der endgültigen Version – dies ist in den erhalten gebliebenen Kopien noch feststellbar – wurde das Wort „deutsch“ in der Rede des stellvertretenden US-Kriegsministers eliminiert.⁸⁹

Die offizielle Korrespondenz zu *Rendezvous*, zusammen mit dem materiell greifbaren Indiz des Films selbst, belegt unbestreitbar, dass Gyssling während dieser Zeit mit MGM in Kontakt stand. Zuerst beschwerte er sich beim Hays Office über den Film und dann wurde dieser, ohne jedes Zutun des Hays Office, geändert. Hätte er ein paar Monate später eine Beschwerde über *It Can't Happen Here* lanciert, hätte er sich nicht die Mühe gemacht, zum Hays Office zu gehen; er wäre direkt zum Studio gegangen. Und in einem derartigen Szenario hätte seine Beschwerde keinerlei Spuren hinterlassen, denn es existiert für diesen Zeitraum kein Archiv der Produktionskorrespondenz von MGM.

Ob Gyssling in die Zurücknahme von *It Can't Happen Here* involviert war, wird wahrscheinlich nie mehr zu eruieren sein. Aber selbst wenn er nicht direkt daran beteiligt gewesen sein sollte, beeinflusste seine Anwesenheit in Los Angeles zweifelsohne

die Entscheidung von MGM. Seit 1933 hatte er beständig seine Energien in die „Erziehung“ der Hollywoodstudios in Hinblick auf deutsche nationale Befindlichkeiten gesteckt.⁹⁰ Er hatte das System der Zusammenarbeit geschaffen, das seine Position zu jedem potenziell antifaschistischen Film überdeutlich machte. In der Konsequenz brauchte Gyssling, um Sinclair Lewis zu paraphrasieren, gar nicht erst den Mund aufzumachen, um zu erreichen, dass *It Can't Happen Here* aufgegeben wurde. Die Produzenten bei MGM wussten bereits, was er gesagt hätte.

Schließlich profitierte Gyssling, unabhängig davon, ob er etwas gegen *It Can't Happen Here* unternommen hatte oder nicht, sicherlich von dem Ergebnis. Im darauffolgenden Jahr tat er einiges, was er nie zuvor versucht hatte.

Anfang Februar 1937 rief Gyssling bei Warner Brothers an, dem Studio, das er einige Jahre zuvor persönlich vom deutschen Markt vertrieben hatte. Er hatte gehört, dass das Studio einen Film über die unrechtmäßige Verurteilung des jüdischen Offiziers Alfred Dreyfus durch die französische Regierung wegen Preisgabe von Militärgeheimnissen an die deutsche Regierung im Jahr 1894 produzierte. Der Film würde offensichtlich einen der berüchtigtsten antisemitischen Vorfälle der jüngsten Vergangenheit anprangern und Gyssling war entschlossen, tätig zu werden.

Der Koproduzent, der sicherlich keinerlei Verpflichtung hatte, mit Gyssling zu reden, nahm das Telefongespräch entgegen: „Ich habe natürlich mehrere Anrufe von Dr. Gyssling, dem deutschen Konsul, erhalten, und kam nicht darum herum, mit ihm zu sprechen – was ich auch tat. Er war, durch wen auch immer, sehr gut im Bilde darüber, dass wir einen Dreyfus-Film machen und zeigte sich sehr besorgt in Hinblick darauf, welche Rolle

Deutschland darin spielen würde. Er wollte sofort ein Treffen mit mir verabreden und verlangte weitere Informationen in Bezug hierauf – vermutlich, um Washington oder seine Regierung in Kenntnis setzen zu können. Es ist mir gelungen, ihm zu vermitteln, dass der Fall Dreyfus in unserem Film nur eine sehr unbedeutende Rolle spielt. ... Das scheint ihn sehr befriedigt zu haben und ich hoffe, dass wir nichts weiter von ihm hören werden.“⁹¹

Ein paar Tage nach dem Telefongespräch diktierte Jack Warner einige wichtige Änderungen an dem Dreyfus-Film (der zu guter Letzt den Titel *The Life of Emile Zola* tragen sollte):

Szene 80: Rede des STABSCHEFS mit „Er ist ein Mann! ...“

beginnen, die Zeile – „Und ein Jude!“ entfällt.

Szene 190: Das Wort „Jude“ in der Rede des KOMMANDANTEN VON PARIS nicht verwenden. Stattdessen den Namen DREYFUS verwenden.

Szene 235: Hier wieder DREYFUS' Namen verwenden statt – „... dieser Jude“.⁹²

Nachdem alle Änderungen Warners umgesetzt worden waren, wurde das Wort „Jude“ in *The Life of Emile Zola* nicht ein einziges Mal ausgesprochen. Die einzige verbleibende Bezugnahme war die Aufnahme eines Stücks Papier, auf dem Dreyfus' Religionszugehörigkeit geschrieben stand. Und bevor der Film veröffentlicht wurde, wurde die Forderung erhoben, auch dies herauszuschneiden: „Den letzten Teil der Einblendung, wo der Finger die Zeile ‚Religion – Jude‘ entlangläuft, löschen.“⁹³ Aber aus irgendeinem Grund kam man der Forderung nicht nach, und so schwer das auch zu glauben ist, sollte diese einsekündige

Einstellung für den Rest der 1930er Jahre eine der wenigen expliziten Bezugnahmen auf einen Juden im amerikanischen Kino bleiben.⁹⁴

Diese unglückliche Episode offenbarte, zu was für einer aggressiven Figur Gyssling geworden war. Er hatte sich erdreistet, seinen Einfluss über ein Studio auszuüben, das er vom deutschen Markt ausgeschlossen hatte. Offensichtlich war er dazu bereit, rigorosere Maßnahmen gegen die Studios zu ergreifen, die in Deutschland noch immer im Geschäft waren, und ein Jahr nach der Streichung von *It Can't Happen Here* ging er weiter als irgendjemand erwartet hätte.

Im Jahre 1931 war die Grundlage für die Übereinkunft zwischen den Hollywoodstudios und der deutschen Regierung geschaffen worden, als der Chef von Universal Pictures, Carl Laemmle, *Im Westen nichts Neues* entsprechend den Wünschen des deutschen Auswärtigen Amts redigiert hatte. 1932 hatte Laemmle diesen Weg weiterverfolgt, indem er die Fortsetzung zu *Im Westen nichts Neues* mit dem Titel *The Road Back* verschoben hatte. „Das Interesse [von Universal]“, hatte das deutsche Auswärtige Amt zu dem Zeitpunkt festgestellt, „an der Zusammenarbeit ist naturgemäß kein platonisches, sondern hauptsächlich in der Sorge um das Ergehen des Berliner Hauses und das deutsche Absatzgebiet der Universal begründet.“⁹⁵

Im April 1936 hatte Carl Laemmle die Kontrolle über Universal Pictures verloren und der amerikanische Finanzier und Sportsmann John Cheever Cowdin war neuer Vorsitzender der Firma geworden. Cowdin stieß auf das alte Skript von *The Road Back* und angesichts der enorm reduzierten Geschäfte von Universal Pictures in Deutschland nahm er die Produktion des Films wieder auf. „Als diese Geschichte ursprünglich vor vier oder

fünf Jahren hereinkam“, erklärte ein Angestellter von Universal Pictures gegenüber dem Hays Office, „war es uns ein Gräuel, diese zu produzieren, einzig und allein wegen des Risikos, das ihre Produktion für unsere Geschäfte in Deutschland zu dem Zeitpunkt bedeutet hätte. Seither jedoch hat sich die Situation in Hinblick auf die amerikanische Filmindustrie völlig gewandelt und wir sind nun bereit und darauf erpicht, diese Geschichte zu produzieren.“⁹⁶

In Wirklichkeit hatte Universal Pictures trotz dieser Erklärung das Interesse am deutschen Markt nicht verloren. Im Februar 1937, bald nach der Wiederbelebung von *The Road Back*, unternahm Cowdin eine Geschäftsreise nach Berlin und laut dem US-Botschafter machte er den Nazibehörden ein „ungewöhnliches Angebot“: „Die fragliche Firma stand zuvor unter jüdischer Kontrolle, aber nach Umstrukturierungen der jüngsten Zeit kann sie nun als nicht-jüdisch gelten. Der erwähnte Vertreter hatte gewisse Unterredungen mit Regierungsbeamten und Filmverantwortlichen mit Blick darauf, diesen spezifischen Punkt zu erläutern. Er hat berichtet, dass er sie in der Sache überzeugen konnte, und in der Folge wurde ein Plan erwogen, wonach, vielleicht unter deutscher Beteiligung, seine Firma wieder in den deutschen Markt eintreten könnte.“⁹⁷

Auf eine sehr gerissene Art versuchte Cowdin, Universal Pictures zum führenden amerikanischen Studio in Deutschland zu machen. Ihm kam dabei seine nicht-jüdische Herkunft zugute, und nun hatte er *The Road Back* als Unterpfand für die Verhandlungen. Würde seiner Firma erlaubt, auf den deutschen Markt zurückzukehren, so wäre er einverstanden, den Film so zu machen, dass er vom deutschen Standpunkt aus goutiert werden konnte. Er hielt zahlreiche Treffen mit Beamten des

Propagandaministeriums ab und versicherte diesen wiederholt, „dass alles getan würde, um den Film tendenzlos zu gestalten und dass er grösstes Interesse habe, gute Beziehungen mit Deutschland zu pflegen“. [98](#)

Cowdin hielt Wort. In dem Buch, auf dem der Film basiert, ist eine Gruppe von Soldaten aus dem 1. Weltkrieg zurückgekehrt und gerät in den Nachwehen der Revolution mit ihren ehemaligen Offizieren aneinander. [99](#) Da dies der nationalsozialistischen Interpretation der Nachkriegsperiode widersprach, instruierte Cowdin seine Drehbuchautoren, tiefgreifende Änderungen vorzunehmen. In dem neuen Skript gab es Witze auf Kosten der Revolutionäre, die Offiziere wurden wohlwollend dargestellt und die Konflikte zwischen den beiden Gruppen, wie Cowdin es versprochen hatte, ins Apolitische gewendet. [100](#)

Georg Gyssling jedoch wusste nichts von diesen Änderungen und sandte daher, als er davon Wind bekam, dass Universal Pictures die Arbeit an *The Road Back* fortsetzte, eine Protestnote an Joseph Breen im Hays Office. [101](#) Breen traf sich sodann mit dem Regisseur, James Whale, und befragte diesen bezüglich der Szene, in welcher die Revolutionäre mit den Armeeoffizieren zusammenstoßen. Whale „insistierte ... die Szene werde auf eine Weise gedreht, die alle möglichen Gefahren vermeide. ... Er konstatierte weiterhin ... er habe die Geschichte aus dem Buch so abgeändert, dass vom fertigen Film nicht zu erwarten sei, dass irgendjemand, und insbesondere die Deutschen, ernstlich daran Anstoß nehmen könnte.“ Als wolle er den Beweis dafür antreten, stimmte Whale zu, sich mit Gyssling zu treffen und alle etwaigen Probleme direkt mit ihm auszubügeln. [102](#)

Das Treffen fand einen Monat später in Whales Haus nahe Santa Monica statt. Ein Bericht über das Gespräch zwischen dem

Filmregisseur und dem Nazi-Konsul ist erhalten geblieben und ist es wert, ausführlich zitiert zu werden, weil er Gysslings gesteigertes Anspruchsdenken seit der Rücknahme von *It Can't Happen Here* widerspiegelt:

Konsul Gyssling nahm bezeichnenderweise niemals eine offen drohende Haltung ein. ... Er gab schlicht zu verstehen, „es täte ihm sehr leid, Gegenmaßnahmen ergreifen zu müssen“. Das Skript für „The Road Back“ wurde ihm gezeigt, aber er war nicht zu einer Antwort zu bewegen, ob dieses den Anforderungen des Naziregimes genüge. Es wurde darauf hingewiesen, dass nichts an der Geschichte in irgendeiner Weise Nazideutschland widerspiegle, da sie sich mit einer Zeitspanne unmittelbar nach dem Ende des Weltkriegs befasst. Kein Wort wird je über Hitler oder den Nazismus verloren. Ja, die Geschichte macht sich über die Unzulänglichkeiten der führenden sozialdemokratischen Politiker dieser Zeit lustig in Bezug auf ihr Versagen, entschiedene Schritte zur Umsetzung ihres Programms zu unternehmen. Dr. Gyssling besaß die ungeheuerliche Impertinenz zu empfehlen, der Autor, Erich Remarque, der berühmte deutsche Romanschriftsteller, solle im fertigen Film bei den Namensnennungen nicht erwähnt werden. Das konnten ihm die Studiovertreter natürlich nicht zugestehen.

Konsul Gyssling deutete erneut an, dass es ihm sehr leid täte, wenn er gezwungen wäre, seiner Regierung zu berichten, dass der Film unbefriedigend sei.¹⁰³

Ein paar Wochen später gab es ein zweites Treffen wegen *The Road Back*. Gyssling besuchte das Studiogelände von Universal und sah eine frühe Version des Films. Auch hier wiederum

verweigerte er jedoch jegliche Festlegung seinerseits.¹⁰⁴

Dann, am 1. April 1937, machte Gyssling seinen bislang gewagtesten Schachzug. Er hatte bereits damit gedroht, Paragraph 15 der deutschen Filmverordnung gegen mehrere große Hollywoodstudios in Anschlag zu bringen. Nun drohte er damit, ihn gegen Einzelpersonen anzuwenden. Er versandte Briefe an etwa 60 Personen, die in *The Road Back* involviert waren - den Regisseur, die gesamte Besetzung, sogar den Garderobier - und drohte ihnen, dass jeder Film, an dem sie künftig beteiligt sein würden, in Deutschland verboten werden könnte.¹⁰⁵

Dies war ein schockierender Zug und er verursachte einen Aufschrei. Georg Gyssling hatte amerikanische Filmarbeiter wegen ihrer Aktivitäten auf heimischem Boden direkt bedroht. Er hatte die US-Post benutzt, um Einzelpersonen zu verängstigen und einzuschüchtern, die einfach nur ihrer normalen Arbeit nachgingen. Universal Pictures wies alle an, die Angelegenheit geheim zu halten, aber die Nachrichten sickerten schnell durch.¹⁰⁶ Mehrere Schauspieler suchten Rechtsbeistand, Beschwerden wurden beim State Department eingebracht und ein Angehöriger des Hays Office hoffte, Gyssling werde zu guter Letzt „aufgrund seiner Boshaftigkeit“ ausgewiesen.¹⁰⁷



Der deutsche Konsul Georg Gysling heißt 1938 Leni Riefenstahl in Los Angeles willkommen.

In den folgenden Tagen wurde die Angelegenheit auf höchster Ebene erwogen. Ein Vertreter des Außenministeriums traf den Botschaftsrat der deutschen Botschaft in Washington, D.C., und fragte, ob Gysling auf direkte Anweisung seiner Vorgesetzten gehandelt habe. Der Botschaftsrat antwortete, dies sei der Fall. Der amerikanische Repräsentant wies darauf hin, dass solche

Handlungsweisen nicht zum Aufgabenbereich eines Konsulatsbeamten gehörten, und betonte dann, ihm sei nicht daran gelegen, offiziell Beschwerde einzulegen. Er bat den Botschaftsrat einfach, die Frage bei der deutschen Regierung zur Sprache zu bringen, und bestand darauf, „die ganze Sache so zu betrachten, als sei sie lediglich auf diese informelle Weise diskutiert worden ... dass wir die Angelegenheit untersuchen und mein Gespräch mit ihm nicht als Protest aufzufassen sei“.¹⁰⁸

In der Zwischenzeit hatte Universal Pictures 21 Kürzungen an *The Road Back* vorgenommen und die neue Fassung an den deutschen Botschafter, Hans-Heinrich Dieckhoff, gesandt.¹⁰⁹ In diesem Stadium gab es kaum noch irgendetwas an dem Film, wogegen der Botschafter hätte Einwände erheben können. So viele Szenen waren gestrichen worden, dass der Plot kaum noch Sinn ergab. Der Schluss, der den Aufstieg des Militarismus in Deutschland kritisiert hatte, kritisierte nun den zunehmenden Militarismus auf der ganzen Welt. Der Film war ein einziges Kuddelmuddel und es bestand kaum Gefahr, dass er irgendjemandes Gefühle verletzen könnte.¹¹⁰ Nichtsdestotrotz hatte die deutsche Regierung mit Universal Pictures abgeschlossen. Der Firma wurde nicht erlaubt, wieder in Berlin tätig zu werden.

Für Gyssling andererseits sah es gar nicht so schlecht aus. Das deutsche Auswärtige Amt sandte einen kurzen ungerührten Brief an das State Department mit der Erklärung, der Konsul in Los Angeles sei angewiesen worden, keine weiteren Warnungen gegenüber amerikanischen Bürgern auszusprechen.¹¹¹ Im Ergebnis betrachtete das State Department die Sache als abgeschlossen.¹¹² Nicht nur, dass Gyssling seine Position behalten durfte, innerhalb weniger Tage war er schon dabei, seine

Aktionen gegenüber der Presse zu rechtfertigen: „Ich bin von Seiner Exzellenz, dem deutschen Botschafter in Washington, D.C., autorisiert worden, Berichte entschieden zu dementieren, ich sei von der deutschen Regierung dafür zurechtgewiesen worden, im Zusammenhang mit der Herstellung eines bestimmten Films auf Anweisung hin Warnungen an einige Hollywoodschauspieler ausgesprochen zu haben. Alle anderslautenden Berichte sind frei erfunden und Lügenmärchen, die jeder Basis entbehren.“¹¹³

Gyssling hatte ebenso dreist wie erfolgreich agiert. 14 Monate nach der Aufgabe von *It Can't Happen Here* durch MGM war es ihm gelungen, eine ganze Community zu terrorisieren. Nachdem sein Name reingewaschen war, wandte er schon sehr bald wieder seine üblichen Methoden an. Er las in den Branchenblättern, dass ein weiterer Film über den 1. Weltkrieg gemacht wurde und schrieb daher an das Hays Office: „Ich bin etwas alarmiert, da mir zu Ohren gekommen ist, dass der Film THE LANCER SPY, der derzeit in Westwood (Fox) produziert wird, mehrere Szenen enthalten wird, die offenbar vom deutschen Standpunkt aus Anlass zu Einwänden geben. Könnten Sie daher bitte so freundlich sein, dieser Angelegenheit Ihre Aufmerksamkeit zu schenken, umso mehr als, soweit ich weiß, derzeit viele Filme von Fox in Deutschland gezeigt werden.“ Er ließ dem einen zweiten Brief folgen, der dieselbe offensichtliche Drohung enthielt: „Die Produktion eines derartigen Films wird in Deutschland sehr negative Gefühle gegenüber der Produktionsfirma hervorrufen und könnte zu ernsthaften Schwierigkeiten führen, die im beiderseitigen Interesse vermieden werden sollten.“¹¹⁴

Das Hays Office leitete diese Briefe an Twentieth Century-Fox weiter und bald danach wurde Gyssling zu einer Voraufführung von *Lancer Spy* eingeladen. Er mochte nicht, was er sah. Seiner

Ansicht nach wurde keiner der deutschen Amtsträger in dem Film wohlwollend dargestellt. Er hatte auch das Gefühl, der Film sei sogar noch gefährlicher als *The Road Back*, weil er so „spannend und unterhaltsam“ war. Am Ende der Vorführung machte er einige Vorschläge und drei Monate später wurde er auf das Studiogelände eingeladen, um die neue Version von *Lancer Spy* anzusehen. Er mochte den Film noch immer nicht – seiner Meinung nach sollte idealerweise die Hälfte davon neu gedreht werden –, aber er gestand zu, dass mehrere Änderungen vorgenommen worden waren. Dementsprechend wurde Twentieth Century-Fox erlaubt, seine Geschäfte in Deutschland fortzusetzen.¹¹⁵

In all diesen Unterhandlungen mit den Hollywoodstudios ging Gyssling überaus strategisch vor. Er erhob Einwände gegen eine Reihe von Filmen über den 1. Weltkrieg – *Captured!*, *Rendezvous*, *The Road Back*, *Lancer Spy* –, während sein eigentliches Ziel anderswo lag. Seit er von *The Mad Dog of Europe* gehört hatte, war ihm klar geworden, dass Hollywood imstande war, einen aus seiner Sicht weit schädlicheren Typus von Film zu produzieren: einen Film, der Nazi-Deutschland angriff. Seine Reaktion auf *The Road Back* war daher sorgsam kalkuliert. Er konzentrierte seine Energien auf die Filme, die in der Vergangenheit spielten, in einem Versuch, die Studios davon abzuhalten, sich in die Gegenwart fortzubewegen. Er gerierte sich schockiert und empört über ein paar Titel, die fast schon ihre Relevanz verloren hatten, damit die Studios sich nicht an etwas wirklich Gefährliches heranwagen würden. Ihm war es gelungen, wesentliche Änderungen an einer Reihe von Filmen über den Krieg durchzusetzen, aber der eigentliche Nutzen für ihn sollte sich erst noch zeigen.

Im Mai 1937, einen Monat, nachdem Gyssling seine Warnung an die Adresse der Schauspieler gerichtet hatte, wurde die Produktion genau des Films wieder aufgenommen, gegen den er sich Jahre zuvor verwahrt hatte: *The Mad Dog of Europe*. Der Agent Al Rosen, der noch immer im Besitz der Filmrechte war, hatte eine Umfrage unter Zehntausenden von Menschen durchgeführt und hatte festgestellt, dass 82 % der Amerikaner den Film nun befürworteten. Rosen gewann mehrere bekannte Schauspieler für die Hauptrollen und verkündete, er würde ihre Namen im Hinblick auf die jüngsten Aktionen Gysslings gegenüber der Presse nicht preisgeben. Bald begannen sich Gerüchte zu verbreiten, dass John Wray (der heruntergekommene Farmer in *Mr. Deeds geht in die Stadt*) die Besetzung für die Rolle Hitlers sei und Sam Jaffe (der Hohe Lama in *Lost Horizon*) die für den verfolgten jüdischen Professor.^[116]

Gyssling verlor keine Zeit. Er informierte das Propagandaministerium, *The Mad Dog of Europe* werde für Deutschland extrem abträglich sein und empfahl, eine Warnung an das Hays Office herauszugeben. Er fuhr fort: „Wenn sich auch die Haysorganisation, der die New Era Productions Ltd. [Al Rosens Firma] nicht angeschlossen ist, als unbeteiligt erklären wird, so würde sie zweifellos von einer solchen Verwarnung den zu ihr gehörenden Gesellschaften [den wichtigen Hollywoodstudios] Kenntnis geben. Diese würden dann schon deswegen zum mindesten die bedeutenderen Schauspieler vor einer Beteiligung an dem Film warnen, weil deren spätere Verwendungsfähigkeit in von ihnen hergestellten Filmen beschränkt sein würde.“^[117] Wenig überraschend kamen die Produktionspläne für die neue Version von *The Mad Dog of Europe* nie voran.

Wie Gyssling jedoch sehr gut wusste, bestand die wirkliche Gefahr zu diesem Zeitpunkt nicht darin, dass eine kleine Produktionsfirma einen antinazistischen Film auf den Weg bringen würde – sie bestand darin, dass ein großes Hollywoodstudio dies tun würde. Und der dritte und letzte Band der Trilogie von Erich Maria Remarque, *Drei Kameraden*, der ein vorzügliches Hollywoodmaterial abgab, war gerade in den USA veröffentlicht worden. Während *Im Westen nichts Neues* vom 1. Weltkrieg handelte und *Der Weg zurück* (die Vorlage für *The Road Back*) von der unmittelbaren Nachkriegszeit, war *Drei Kameraden* (die Vorlage für *Three Comrades*) in den späten 1920er Jahren angesiedelt, als die Nationalsozialisten begannen, als eine bedeutsame politische Kraft in Erscheinung zu treten. Der Roman erzählt die Geschichte von drei Kriegsveteranen – Gottfried Lenz, Robert Lohkamp und Otto Köster –, die in einem zerstörten Deutschland ums Überleben kämpfen. Während sie hart arbeiten, um ihre Autowerkstatt am Laufen zu halten, entdeckt Lenz die Politik, Lohkamp entdeckt die Liebe und Köster versucht, die Kameraden zusammenzuhalten. Schlussendlich jedoch ist das Scheitern unvermeidlich. Lenz wird auf der Straße von einem SA-Mann erschossen, Lohkamps Frau stirbt an Tuberkulose und *Drei Kameraden* endet sinn- und hoffnungslos.¹¹⁸

Anders als *Im Westen nichts Neues* und *The Road Back*, die beide von Universal Pictures produziert worden waren, lagen die Filmrechte für *Three Comrades* bei MGM. Die Firma zog in Betracht, den Film zu canceln, als Gyssling den Schauspielern drohte, entschied aber schließlich, die Sache durchzuziehen, und der Drehbuchautor von *The Road Back* ließ sich etwas politisch Unverfängliches einfallen.¹¹⁹ Im Mai 1937 sandte MGM das

Skript an Joseph Breen im Hays Office zur Durchsicht. Breen konnte nicht sonderlich überrascht über dessen Erhalt sein, denn er hatte bereits drei typische Briefe von Georg Gyssling in der Angelegenheit gelesen („Ich kann nicht umhin, zu bemerken, dass ich noch immer ein wenig besorgt bin wegen des Plans, den Metro-Goldwyn-Mayer angeblich hat, die Remarque-Geschichte mit dem Titel ‚Drei Kameraden‘ zu verfilmen“, etc.).¹²⁰ Und doch, so empfänglich Breen auch für die Bedenken des Nazikonsuls war, konnte er nichts finden, was an dem Skript auszusetzen gewesen wäre. Er schrieb an MGM, dass es die Anforderungen des Production Code erfülle, und machte lediglich ein paar Vorschläge in Hinsicht auf vulgäre Sprache und Alkoholkonsum.¹²¹

In der Zwischenzeit hatte der Produzent, der mit *Three Comrades* betraut worden war, Joseph L. Mankiewicz (dessen Bruder Herman vier Jahre zuvor die Idee zu *The Mad Dog of Europe* geboren hatte), einen Sinneswandel hinsichtlich des Films. Viele Kommentatoren, einschließlich Remarque selbst, hatten sich bitterlich über die Produktion von *The Road Back* von Universal Pictures beklagt und das Skript von *Three Comrades* sah nicht minder übel aus.¹²² Mankiewicz bat deshalb keinen Geringeren als F. Scott Fitzgerald, sich etwas Besseres einfallen zu lassen.

Nach Ansicht von Fitzgerald musste *Three Comrades* die äußeren Umstände – die politische Situation in Deutschland – klarer widerspiegeln. Dementsprechend fing er an, Hollywoods zweites explizit antinazistisches Drehbuch zu schreiben, unter der Kuratel desjenigen Mannes, dessen Bruder das erste verfasst hatte. Sein erster vollständiger Entwurf, datiert vom 1. September 1937, lancierte einen machtvollen Angriff auf den Aufstieg des Nazismus in Deutschland.¹²³

Als Nächstes kam es zu einer der berüchtigten Zwistigkeiten Hollywoods mit einem berühmten amerikanischen Autor. Joseph Mankiewicz las Fitzgeralds Skript und befand, es bedürfe dringend einiger Revisionen. Er engagierte einen MGM-Schreiber, der auf Umarbeitungen spezialisiert war, um die Sache in Ordnung zu bringen, und einige der neuen Dialoge schrieb er selbst. Fitzgerald war außer sich vor Wut, aber Mankiewicz blieb unerbittlich in seiner Meinung, dass die Änderungen notwendig seien. „Ich bin persönlich angegriffen worden, als hätte ich die Flagge bespuckt, weil ich zufällig einmal ein paar Dialoge von F. Scott Fitzgerald umgeschrieben habe“, erinnerte er sich. „Aber es war nötig! Die Schauspieler, darunter Margaret Sullavan, konnten die Zeilen partout nicht wiedergeben. Es war ein sehr literarischer, romanhafter Dialog, dem alle Qualitäten für einen Leinwanddialog abgingen. Letzterer muss ‚gesprochen‘ werden. Scott Fitzgerald schrieb wirklich sehr schlechte gesprochene Dialoge.“¹²⁴

Nach viermonatigen Überarbeitungen enthielt das Skript von *Three Comrades* eine Mischung aus Materialien von Fitzgerald, Mankiewicz und ein paar festangestellten MGM-Schreibern. Es hatte nicht mehr allzu viel mit dem zu tun, was Fitzgerald ursprünglich vorschwebte. Dennoch: Die Hiebe gegen die Nazis blieben, sie fielen sogar eher noch heftiger aus als zuvor. Als also Joseph Breen das neue Skript las, geriet er in Panik. Er hatte gerade eine vierte Warnung von Gyssling wegen *Three Comrades* erhalten und er wusste genau, wozu der deutsche Konsul fähig war. Er schrieb daher mit größtem Nachdruck an Louis B. Mayer: „Diese Leinwandadaption lässt uns enorme Schwierigkeiten unter dem Gesichtspunkt des Vertriebsgeschäfts Ihrer Firma in Deutschland vorausahnen. ... Ich möchte die Frage aufwerfen ...

ob die Produktion dieses Films durch Ihre Firma nicht für andere amerikanische Produktionsbetriebe beträchtliche Schwierigkeiten in Europa herbeiführen könnte.“¹²⁵

Mayer las den Brief von Breen und verstand das Problem sofort. Folgt man Budd Schulberg, so spielte sich danach Folgendes ab: „Bei dem Versuch, einige [Filme] zu machen – ich denke da war *Three Comrades* –, gab es einige Filme, die Louis B. Mayer von MGM doch tatsächlich mit dem deutschen Nazi-Konsul ansah und wo er gewillt war, die Dinge, gegen die der Konsul, gegen die die Nazis einen Einwand erhoben, herauszunehmen. ... Ich habe von der Art und Weise gehört, wie Louis Mayer einen Kotau machte, wir waren erstaunt, als wir davon hörten, aber ganz offensichtlich war es so. Ich denke, der Konsul kam sogar ins Studio und sah sich seine Filme an und sagte, ja, das geht in Ordnung, nein, nehmt das heraus, es war unglaublich.“¹²⁶

Kurz nachdem er Mayer auf die Gefahren von *Three Comrades* aufmerksam gemacht hatte, war Joseph Breen auch schon im Besitz einer Liste mit Änderungen, die an dem Film vorgenommen werden mussten. Er organisierte ein Treffen mit Joseph Mankiewicz und vier anderen MGM-Verantwortlichen und diskutierte die Inhalte der Liste mit ihnen.¹²⁷ Es ist sehr unwahrscheinlich, dass die Liste auf Breen selbst zurückging, denn er hatte sein eigenes, gesondertes Bündel an Vorschlägen (in Bezug auf Sex, vulgäre Sprache etc.).¹²⁸ Aller Wahrscheinlichkeit nach entsprach dieses Geheimdokument, welches zehn ungewöhnliche Änderungen beinhaltete, der Liste, die Mayer mit Gyssling am Ende ihrer Privat-Vorführung von *Three Comrades* zusammengestellt hatte.

Breen ging die Punkte auf der Liste einen nach dem anderen durch. Der erste davon besagte, der Film müsse nunmehr

mehrere Jahre früher spielen, in der Zweijahresperiode unmittelbar nach dem Ende des 1. Weltkriegs. „Auf diese Weise“, sagte Breen den MGM-Chefs, „können wir jegliche Vermutung vermeiden, wir würden uns mit Nazigewalt oder -terror befassen“.¹²⁹ Er verlas die Szenen, die herausgekürzt werden mussten, und wies darauf hin, dass diese Kürzungen bewerkstelligt werden konnten, ohne die für den Film zentrale romantische Handlung zu beeinträchtigen. Die MGM-Chefs stimmten zu. Sie beteuerten, sie würden die Geschichte auf das Jahr 1920 zurückdatieren und alle Bezugnahmen auf die Nazis und alle Bilder von Hakenkreuzen und Bücherverbrennungen entfernen.

Als ob dies nicht genug gewesen wäre, verlangte der zweite Punkt auf der Liste, dass alle impliziten Angriffe auf die Nazis ebenfalls entfernt werden sollten. An einer frühen Stelle im Film tut Lenz, der politischste der drei Kameraden, seine Bevorzugung einer anderen Ideologie kund. „Es gibt mehr, für das es sich zu kämpfen lohnt – besser als Nahrung – besser als Frieden“, schreit er. „Demokratie – Freiheit – ein neues Deutschland! Ist *das* nicht etwas, wofür es sich zu kämpfen lohnt?“¹³⁰ Die Instruktionen in Bezug auf solche Ansichten waren unmissverständlich: „Bezüge auf ‚Demokratie‘ in Szenen 3, 31 und 75 löschen.“ Auch hier wiederum stimmten die MGM-Chefs zu.¹³¹



Louis B. Mayer, Präsident von MGM.

Das Studio hielt nun einen Film in Händen, der beinahe bereit war für seinen Vertrieb auf dem Weltmarkt. Es war nur noch eine weitere Änderung notwendig. Noch in F. Scott Fitzgeralds Originaldrehbuch hatten die drei Kameraden von einem armen, verzweifelten Paar sehr billig ein Taxi erworben und Lenz hatte sein Mitgefühl für deren Misere zum Ausdruck gebracht.

„Ich weiß“, hatte Lenz ihnen gesagt, als er ihnen ihr Geld gegeben hatte. „Es geht alles für Schulden drauf. Aber das ist es nun mal, was Deutschland heute *ist* – ein verrotteter, modriger Leichnam von einem Land!“

„Oh, sagen Sie das nicht“, hatte der Eigentümer geantwortet. „Ich liebe mein Land. Mama und ich haben unsere zwei Söhne für Deutschland geopfert – einer ist in Polen gefallen, einer zur See. Das ist in Ordnung. Ich beklage mich nicht. Und wenn

Deutschland jetzt *nach* dem Krieg zu arm ist, um mich und Mama zu ernähren – dann ist das auch in Ordnung. ... Und ich will Ihnen sagen, warum. Weil Deutschland noch immer mein Vaterland ist. Es schützt nach wie vor mich und die Meinen. Sie müssen wissen – *ich* bin ein Jude.“¹³²

Als er diesen Dialog von F. Scott Fitzgerald gelesen hatte, hatte sich Joseph Mankiewicz gezwungen gesehen, dem herausragenden Autor eine Geschichtslektion zu erteilen. „Vergessen Sie, dass Sie über einen Juden schreiben“, hatte Mankiewicz gesagt. „Es sollte kein Mann sein, der seine Frau ‚Mama‘ nennt. Er hat keinen Bart – und er sollte auch nicht so reden, als hätte er einen. Er ist nicht voller Selbstmitleid.“¹³³ Mankiewicz hatte dann eine neue Version der Rede diktiert und folgendermaßen las sich diese schließlich: „Reden Sie bitte nicht so. Es war natürlich sehr traurig, unsere Söhne zu verlieren, aber es war für das Vaterland – es war für unser Land. ... Und ich will Ihnen sagen, warum. Weil Deutschland uns etwas gegeben hat, was alles wert ist, was wir je zurückgeben können. Ein Zuhause. Frieden – und Sicherheit. Wir sind Juden, müssen sie wissen.“¹³⁴

Diese Szene wurde – wenig verwunderlich – in der Liste der Änderungen angeführt. „Die Rede mit dem ‚Wir sind Juden‘ ... wird umgeschrieben“, kündigte Breen an.¹³⁵ Die Chefs stimmten zu und die Drehbuchautoren verfielen schließlich auf Folgendes: „Reden Sie bitte nicht so. Es war natürlich sehr traurig, unsere Söhne zu verlieren, aber es war für das Vaterland – es war für unser Land. ... Und ich will Ihnen sagen, warum. Weil Deutschland uns etwas gegeben hat, was alles wert ist, was wir je zurückgeben können. Ein Zuhause. Frieden – und Sicherheit. Ein Land, auf das man stolz sein kann – immer.“¹³⁶ Die neue Version der Rede hatte jedoch nicht mehr dieselbe Wirkung und zu guter

Letzt wurde sie einfach aus dem Film geschnitten.

Nachdem all diese Änderungen vorgenommen worden waren, griff *Three Comrades* weder die Nazis an noch erwähnte der Film die Juden. Er war völlig keimfrei geworden und die deutsche Regierung konnte unmöglich daran Anstoß nehmen. Da gab es nur noch einen weiteren Vorschlag auf der Liste, die Breen den MGM-Verantwortlichen am Ende des Treffens vorlas: „Es wäre vielleicht gut, aus den Kommunisten die ‚Schurken‘ zu machen. Auf diese Weise, so scheint uns, könnten einige von Lenz‘ Reden ... so stehenbleiben.“¹³⁷

An diesem Punkt des Treffens explodierte Joseph Mankiewicz. Er schmiss sein Skript auf den Tisch und stürmte aus dem Raum, wobei er „drohte, seinen Vertrag zu zerreißen, falls Derartiges geschehe“.¹³⁸ Es war ihm lieber, die Reden von Lenz ganz herauszuschneiden, als diese exakt der Position der NSDAP entsprechen zu lassen. Und in Bezug auf diese Sache setzte er sich durch. „Am nächsten Tag“, erinnerte er sich, „ging ich in die Commissary und Scott war dort. Er rannte auf mich zu, umarmte mich stürmisch und küsste mich.“¹³⁹

Und so war es Breen nach einem spannungsgeladenen Treffen gelungen, nahezu alle Änderungen auf der Liste umzusetzen. Er machte eine kurze Notiz dessen, was er erreicht hatte. Er setzte ein Häkchen neben sieben der zehn Einzelpunkte, er setzte ein Fragezeichen neben zwei sehr nebensächliche Punkte, und neben den Vorschlag in Bezug auf die Kommunisten schrieb er „NEIN“. Schließlich berichtete er Louis B. Mayer, dass beinahe alle Änderungen vorgenommen worden seien.¹⁴⁰

Während der nächsten vier Monate drehte der Regisseur Frank Borzage die neue Version von *Three Comrades*. Im Mai 1938 wurde Georg Gyssling eingeladen, ihn erneut zu begutachten, und

diesmal kam er zu dem Schluss, dass er nur ein paar triviale Forderungen hatte: Er wollte eine Aufnahme von Trommeln bei einer Parade entfernt haben und eine Szene, die einen Faustkampf enthielt, wollte er gekürzt sehen. MGM kam dem nach und dann wurde der Film endlich freigegeben.¹⁴¹

Aus Gysslings Perspektive stellte die Entfernung aller offensiven Elemente aus *Three Comrades* den eigentlichen Gewinn aus seinem Verhalten im Vorjahr dar. Er hatte so dramatisch auf den zweiten Film in der Trilogie reagiert, dass es ihm nun gelungen war, beim dritten seinen Willen zu bekommen. Und das war keine Kleinigkeit, denn *Three Comrades* wäre der erste explizite Anti-Nazi-Film eines amerikanischen Studios gewesen. In diesem kritischen Augenblick, als eine wichtige Hollywoodproduktion die Welt hätte aufrütteln können in Bezug auf das, was sich in Deutschland abspielte, wurde die Endfassung nicht durch den Regisseur bestimmt, sondern durch die Nazis.

Ein paar Wochen, nachdem die editierte Version von *Three Comrades* die Kinos in den USA erreichte, entstand eine weitere kritische Situation. Zum zweiten Mal im Jahr 1938 erreichte ein antinazistisches Skript das Hays Office.¹⁴² Das Skript war von John Howard Lawson verfasst, einem talentierten jüdischen Drehbuchautor, und es basierte lose auf Vincent Sheeans Memoiren *Personal History*, einem preisgekrönten Bericht eines amerikanischen Reporters über seine Auslandserfahrungen.¹⁴³ Der Film sollte in neun Tagen unter der Aufsicht von Walter Wanger von United Artists in Produktion gehen, und Henry Fonda war für die Hauptrolle vorgesehen.¹⁴⁴

Als Joseph Breen das Skript von *Personal History* las, war ihm seine letzte Begegnung mit Gyssling noch sehr präsent. Noch bevor er in der Mitte angelangt war, war er bereits überaus

beunruhigt. Die Geschichte – die letzte, bei der es nötig ist, all ihre Details wiederzugegeben – ähnelte beinahe keiner anderen, die er je gelesen hatte. Sie ging folgendermaßen:

Ein amerikanischer Collegestudent namens Joe Sheridan stellt den Nutzen seiner Ausbildung in einer Welt in Frage, die sich am Rande des Krieges befindet. Er bricht das College ab und nimmt einen Job in der Wochenschau-Produktion an, und gerade als er kurz davor ist, zu seinem ersten Auftrag nach Spanien abzureisen, verliebt er sich in eine schöne Frau namens Miriam. Ein paar Monate später erfährt Miriam, dass ihrer Mutter etwas zugestoßen ist, und bald befinden sich beide in Berlin bei ihrem Vater, Dr. Bergemann, einem weltberühmten Arzt.¹⁴⁵

„Deine Mutter hat sich umgebracht“, sagt Dr. Bergemann. „Weil ich ein Jude bin! Meine Frau war keine Jüdin! Du kannst dir nicht vorstellen, wie absolut die soziale Ausgrenzung war.“ Dr. Bergemann erklärt, dass seine Frau lieber gestorben war, als sich den Nazis zu unterwerfen. Er wendet sich seiner Tochter zu, die schluchzt. „Das ist keine Schande, Miriam. Ich möchte, dass du stolz bist – meine Religion war immer stolz auf ihr Erbe.“

Miriam sieht langsam auf. „Ich bin stolz, Vater“, sagt sie.¹⁴⁶

Am folgenden Tag bricht eine weitere Krise aus. Eine arische Frau namens Viktoria von Rhein sucht Dr. Bergemann auf und sagt ihm, sie sei hinsichtlich ihrer Gesundheit besorgt. Dr. Bergemann untersucht sie und stellt fest, dass sie ernsthaft krank ist. Würde er sie nicht bald operieren, so würde das ihren Tod bedeuten. Es sei einem Juden strikt verboten, einen Arier zu operieren, sagt er, aber er kennt sie seit Jahren und ist bereit, das Risiko auf sich zu nehmen. In derselben Nacht geht Joe zu Viktorias Haus und bittet sie, den Arzt nicht in Schwierigkeiten zu bringen. Sie versteht seine Besorgnis und ist einverstanden, an

der Operation nicht weiter festzuhalten.

Nach mehreren Wochen in Berlin ist Joe ein leidenschaftlicher Nazi-Gegner geworden. Er macht Aufnahmen von der Judenverfolgung und schmuggelt das Filmmaterial außer Landes. Er entwickelt auch eine Möglichkeit, jüdische Kinder aus Deutschland herauszubringen. Die Beschreibung ihrer Abreise ist tief bewegend: „BAHNSTEIG DES BERLINER BAHNHOFES – NACHT ... Gruppen von Flüchtlingen mit ihren Familien und Gepäckstücken auf dem Bahnsteig neben einem Zug. ... Jemand in der Menge fängt an, ein jüdisches Lied zu singen – andere stimmen ein. ... Eltern, die zurückbleiben, verabschieden sich wie im Fieber von ihren Kindern. Der Gesang wird lauter. Es sind [,Schalom'-]Rufe etc. aus der Menge zu hören. ... Der schwermütige Gesang, der das tapfer-tragische Empfinden dieses Geschlechts zum Ausdruck bringt, mischt sich mit dem zunehmenden Rattern der Räder, als der Zug Fahrt aufnimmt.“¹⁴⁷

Nachdem er die jüdischen Kinder gerettet hat, bleibt Joe noch eines zu tun: Er will Miriam mit sich zurück in die USA nehmen. Er macht ihr einen Antrag und sie sagt ja. Dann, gerade als sie im amerikanischen Konsulat heiraten wollen, wird Miriam von der Geheimpolizei verhaftet. Der Grund, der für ihre Verhaftung angeführt wird, ist der übliche: Sie ist Jüdin und sie hat zu viel Zeit mit Joe verbracht, der als Arier gilt. Joe appelliert an den einzigen ihm bekannten Mann, der über einigen Einfluss verfügt, Herrn von Rhein, den Ehemann der Frau, die so dringend eine Operation benötigt.

„Ich bitte Sie, Ihren eigenen Freunden zu helfen“, sagt Joe.

„Juden sind nicht meine Freunde“, antwortet Herr von Rhein. „Wir betrachten Juden nun nicht mehr als Teil des deutschen Volks.“

„Das ist verrückt“, sagt Joe.

„Das ist Ansichtssache – ich denke, dass es verrückt ist, wenn Sie zu mir kommen mit der Bitte, einer jüdischen Gefangenen zu helfen. Ich will damit nichts zu schaffen haben.“¹⁴⁸

Schließlich wird Miriam entlassen. Sie überquert die Grenze nach Österreich und heiratet Joe in Wien. Mitten in der Feier erhält Dr. Bergemann ein dringendes Telegramm: Viktoria von Rhein ist schwer krank und kommt nach Wien, um sich unverzüglich operieren zu lassen. Sie kommt am 12. März 1938 an, dem Tag, an dem deutsche Truppen in Vorbereitung des *Anschlusses* in Österreich einmarschieren. Ihre Operation verläuft gut, aber sie braucht noch eine Bluttransfusion und die einzige Person mit ihrer Blutgruppe ist Miriam. Dr. Bergemann führt die Transfusion durch und gerade in diesem Augenblick platzen deutsche Truppen durch die Tür.

„Diese Frau ist sehr krank“, sagt ihnen Dr. Bergemann. „Sie tragen die Verantwortung für ihr Leben.“

„Eine von euch Juden?“, fragt ein Offizier.

„Wenn nicht, kennen Sie die Strafe“, sagt ein anderer.

„Ja“, antwortet Dr. Bergemann. „ich kann Ihnen versichern, dass in ihren Adern jüdisches Blut fließt.“¹⁴⁹

Im Nachgang der Operation erkennt Herr von Rhein seinen Fehler. „Wir haben versucht, Hass zur Religion zu machen!“, sagt er. „Dies sollte der größte Augenblick in der Geschichte meines Landes sein – aber ich weiß es besser. Ich weiß es schon geraume Zeit, aber ich hatte Angst, den Mund aufzumachen!“

Herr von Rhein hat einen dringenden Rat für Joe. „Gehen Sie zurück in ihr Land“, sagt er, „und warnen Sie sie.“¹⁵⁰

Joseph Breen ließ das Skript sinken. Er war äußerst besorgt. Ihm war bislang erst ein einziges anderes Skript begegnet, das

eine derart direkte Attacke auf Hitlers Judenverfolgung darstellte: *The Mad Dog of Europe*. Georg Gyssling war es gelungen, diesen Film unterdrücken zu lassen, und er hatte seither dramatische Maßnahmen gegen weit weniger bedrohliche Filme ergriffen. Gar nicht auszudenken, was er tun würde, wenn er von diesem hier hören würde. Nicht nur, dass er ebenso radikal war wie *The Mad Dog of Europe*, er war auch noch wesentlich besser geschrieben. Er war sowohl fesselnd als auch originell, dachte Breen, und er hätte „den unvermeidlichen Effekt, das Publikum emotional gegen das gegenwärtige deutsche Regime aufzubringen, was dessen Behandlung der Juden angeht“. [151](#)

Breen lud den Produzenten, Walter Wanger, ins Hays Office ein. Er sagte ihm, obwohl *Personal History* die Erfordernisse des Production Code erfülle, sei er nicht sicher, ob die Grundsätze der Industrie eine Produktion des Films erlaubten. Weiter teilte er ihm mit, er würde in der Angelegenheit Will Hays konsultieren. Für die Zwischenzeit schlug er eine große Anzahl an Veränderungen vor, die dazu beitragen würden, die Deutschen vorteilhafter darzustellen. [152](#)

Dann schrieb Breen über den Fall an Hays. „Das Thema der Geschichte“, schrieb er, „soll in der Bekehrung eines jungen radikalen Collegestudenten bestehen, der noch halb grün hinter den Ohren ist, weg von seinen übertriebenen Ideen hin zu einem enthusiastischen Glauben an die amerikanischen demokratischen Ideale. Der Held verlässt das College ... geht nach Europa, erlangt eine Position als Wochenschau-Kameramann, ist zuerst involviert in den Spanischen Bürgerkrieg, und, wichtiger noch, in Nazideutschland, wo er an der Rettung der verfolgten Juden mitwirkt, und verliebt sich in ein halbjüdisches Mädchen, das er schließlich heiratet.“ [153](#)

Als Breen und Wanger auf eine Entscheidung von Hays warteten, wurden sie beide ungeduldig. Breen schrieb am 21. Juni erneut an Hays und schickte ihm am 22. Juni ein Telegramm: „WANGER WARTET AUF ANTWORT ... PERSONALHISTORY ... DREHBEGINN FÜR MONTAG GEPLANT.“¹⁵⁴

Wanger setzte in der Zwischenzeit seine Vorbereitungen für den Film fort. Er engagierte Budd Schulberg, um alle Änderungen von Breen umzusetzen, und er bat William Dieterle (der an *The Life of Emile Zola* gearbeitet hatte), die Regie zu übernehmen. Dann, am 29. Juni 1938, verkündete Wanger, *Personal History* werde bis auf weiteres zurückgestellt. Er führte „Schwierigkeiten beim Casting“ als Grund an und sagte, er würde die Arbeit an dem Film irgendwann in der Zukunft wieder aufnehmen.¹⁵⁵

Er hielt Wort. Fast zwei Jahre später, im März 1940, engagierte er Alfred Hitchcock für die Regie einer neuen Version von *Personal History*. Er schickte das vorläufige Skript an Breen, der seinerseits einen beruhigenden Brief an Will Hays sandte: „Ich könnte mir vorstellen, dass Sie vielleicht daran interessiert sind, zu erfahren, dass die vorliegende Geschichte nicht einmal die entfernteste Ähnlichkeit hat mit der Geschichte, die uns vor etwa zwei Jahren beunruhigt hat. Es ist eine neue und ganz und gar andere Geschichte.“¹⁵⁶

Das war richtig. *Personal History* nannte sich nun *Foreign Correspondent*; es war ein typischer in London spielender Abenteuerfilm; und die Judenverfolgung durch Hitler fand darin keinerlei Erwähnung. Es gab jedoch eine entfernte Ähnlichkeit. Am Ende des Films spricht die Hauptfigur in einem dunklen Raum in ein Mikrofon und erzählt der amerikanischen Bevölkerung vom Krieg: „Ich habe mit angesehen, wie ein Teil der Welt in Stücke

gerissen wird. ... Der Tod kommt nach London. Ja, sie kommen jetzt hierher. Man kann die Bomben hören, wie sie auf die Straßen und Häuser niedergehen. ... Jetzt ist es zu spät, hier etwas zu tun, außer im Dunkeln zu stehen und sie kommen zu lassen.“¹⁵⁷

Diese Szene war das einzige Überbleibsel aus dem Originalskript von *Personal History*. An dessen Ende stand die Hauptfigur (Joe) ebenfalls in einem dunklen Raum und sprach zur amerikanischen Bevölkerung von der deutschen Aggression. Nur dass das, was er sagte, etwas ganz Anderes war: „Oh, es hat nicht lange gedauert. In fünf Stunden war alles vorüber bis auf die Schreie. Die Freiheit Österreichs wurde in fünf Stunden ausgelöscht. Viele hatten nicht das Glück, davonzukommen – Ärzte – Anwälte – Professoren –, die Selbstmord begingen – getötet wurden – in Konzentrationslagern verschwanden.“¹⁵⁸ Und während er sprach, erschien schockierendes Wochenschaumaterial dieser Dinge auf der Leinwand. Joe war es auf seiner Flucht gelungen, das Material aus dem Land zu schmuggeln, und es wurde Teil von *Personal History*. Ein anderer Protagonist sah sich das Filmmaterial an und lächelte. „Zum Glück haben sie diesen Film nicht erwischt“, sagte er.¹⁵⁹

Aber er lag falsch. Das hatten sie.

Das Jahr 1939 gilt gemeinhin als das großartigste Jahr in der amerikanischen Filmgeschichte, als Höhepunkt von Hollywoods goldenem Zeitalter. Es war das Jahr, in dem die Studios einige der meist gefeierten Filme aller Zeiten herausbrachten. Nach Ansicht des Filmkritikers André Bazin war es auch das Jahr, in dem das amerikanische Kino die Stufe einer klassischen Kunstform erreicht hatte.¹⁶⁰ Bei allen Errungenschaften und bei allem Ruhm jedoch scheint sich niemand daran zu erinnern, wie das Jahr 1939

begann.

Anfang Januar, vielleicht sogar während der Neujahrsfeierlichkeiten, fand ein Produzent bei MGM namens Lucien Hubbard ein Exemplar des alten Skripts von *It Can't Happen Here*, und als er es durchlas, wurde ihm klar, wie zeitgemäß es gewesen war. Hubbard war ursprünglich als Produzent vorgesehen gewesen und er dachte: Warum nicht einen erneuten Versuch unternehmen, den Film zu produzieren? Hitler hatte kurz zuvor im Rahmen des berüchtigten Münchner Abkommens die Tschechoslowakei annektiert und danach die Angriffe auf deutsche Juden während der *Kristallnacht* in Gang gesetzt. Eine Filmversion von *It Can't Happen Here* schien dringlicher denn je zuvor.

Hubbard hatte einige Erfahrung als Autor, und als er die früheren Versionen der Geschichte durchging, stellte er fest, dass er nur einen Vorbehalt hatte. „Sowohl der Sinclair-Lewis-Roman als auch das Sidney-Howard-Skript sind zu früh verfasst worden, als dass sie uns hätten aufklären können“, dachte er. „Wir hatten drei Jahre und mehr, um klarer zu sehen. Im Roman und im Drehbuch liefen eine Menge stupider Sadisten frei herum, die sinnlose Akte der Grausamkeit verübten. Sie waren wie die Schwarzen Männer aus Alpträumen. Was wir stattdessen brauchen, ist eine klare Vorstellung von dem kalkulierten Horror des heutigen Faschismus.“^[161]

Hubbard schlug eine einfache Art vor, *It Can't Happen Here* auf den neuesten Stand zu bringen. Während Sidney Howard sein Drehbuch bewusst auf Amerika beschränkt hatte, wollte Hubbard die neuesten Entwicklungen in Deutschland einbeziehen. Er führte einen neuen Charakter ein, einen ehemaligen amerikanischen Diplomaten in Berlin, der alle möglichen Arten

vorschlägt, wie die USA die Nazis nachahmen könnten. Er änderte auch die Klimax dahingehend ab, dass der amerikanische Diktator eine Allianz mit Deutschland, Italien und Japan – „eine Vierteilung der Welt“ – als angemessene außenpolitische Strategie vorschlägt.¹⁶²

Zu guter Letzt war Hubbard auch mit dem ursprünglichen Ende von *It Can't Happen Here* nie zufrieden gewesen. Das Bild von Doremus Jessup, wie er darum kämpft, die Demokratie in Amerika wiederherzustellen, war für seinen Geschmack zu pessimistisch. Stattdessen sollte, so dachte er, Doremus am Ende den Sieg davontragen. „Die Aussage des Films muss sein, dass es etwas gibt im Erdreich von Amerika, genährt vom Blut derer, die ihr Leben für die Freiheit gaben, das es der Tyrannei nicht erlauben wird zu gedeihen“, entschied er. „Und das ist der Gedanke, der den Film zum meistdiskutierten des Jahres machen sollte ... IT CAN'T HAPPEN HERE kann Amerika sein, wie es die Welt aufrüttelt.“¹⁶³

Mehr als vier Monate lang überarbeitete Hubbard das alte Skript Sidney Howards. Er schrieb die ersten 70 Seiten komplett um und fügte den entscheidenden Sieg am Schluss hinzu. Als er fertig war, hatte er das ursprüngliche Werk fast völlig verpfuscht. Howards Drehbuch hatte eine universelle Ausstrahlung gehabt: Es war ihm gelungen, eine Art Parabel über die Fragilität des demokratischen Regierungssystems zu schreiben. Hubbards Drehbuch dagegen war simplifizierend und grobschlächtig und sein Schreibstil mittelmäßig. Nichtsdestotrotz sprach er sich nach wie vor gegen den Faschismus aus, und anders als Howard griff er die Nazis gezielt an. Selbst wenn die neue Version von *It Can't Happen Here* nicht annähernd so gut war wie die alte, war sie

doch dazu angetan, bei der deutschen Regierung ein größeres Maß an Anstoß zu erregen.¹⁶⁴

Am 7. Juni 1939 sprach Georg Gyssling mit seinem Kontakt bei MGM – wer auch immer das gewesen sein mag – und brachte seine Besorgnis über mehrere der bevorstehenden Produktionen des Studios zum Ausdruck. Eine davon war *Thunder Afloat*, ein Film über deutsche U-Boote im 1. Weltkrieg; eine andere war *It Can't Happen Here*. Der Repräsentant von MGM versicherte Gyssling, nichts in *Thunder Afloat* würde bei der deutschen Regierung Anstoß erregen. Für *It Can't Happen Here* machte er keine derartigen Versprechungen.¹⁶⁵

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Gyssling seine Glaubwürdigkeit in Hollywood beinahe vollständig eingebüßt. Das Hays Office hatte jegliche Kommunikation mit ihm eingestellt und der Direktor des FBI, J. Edgar Hoover, hielt ihn für eine gefährliche Bedrohung. „Der gegenwärtige Konsul in Los Angeles ... ist ein glühender Nazi und ein in der Gunst der Hitlerregierung stehendes Mitglied der Nazipartei“, hatte Hoover berichtet. „Er führt die Befehle aus Berlin bereitwillig aus.“¹⁶⁶ In diesem sich wandelnden politischen Klima wäre ein Filmversion von *It Can't Happen Here* kaum ein subversives Unterfangen gewesen; sie hätte allenfalls die Position der US-Regierung unterstützt. Das Hays Office hatte verschiedene Entwürfe des Skripts gelesen und befunden, es sei unter dem Gesichtspunkt des Production Code unverfänglich.¹⁶⁷

Nichtsdestotrotz machte MGM zwei Tage nach Gysslings Telefonanruf eine überraschende Ankündigung: Wieder einmal gab man dort *It Can't Happen Here* auf.¹⁶⁸ Diesmal gab es dazu wenig Kontroversen. Die Entscheidung fand fast keinen Widerhall in der Presse und Sinclair Lewis gab dazu keine Verlautbarung heraus. Ein Sprecher von MGM erklärte schlicht, die Zeiten seien

„nicht opportun“ für die Produktion des Films.¹⁶⁹

Dann, zwei Wochen später, begann ein skandalöses Gerücht in Hollywood zu zirkulieren. Offenbar waren Vertreter von zehn prominenten Nazizeitungen, darunter der Chefredakteur des *Völkischen Beobachters*, Carl Craz, mit einer „Tour des guten Willens“ durch eines der großen Studios bedacht worden.¹⁷⁰ In der jüngsten Vergangenheit waren ähnliche Touren organisiert worden: Im September 1937 war Vittorio Mussolini (Sohn von Benito Mussolini) durch den Produzenten Hal Roach herumgeführt worden und im Dezember 1938 war Leni Riefenstahl von allen großen Studios öffentlich geschnitten worden, außer von Disney.¹⁷¹ Seit dieser letzten Episode hatte sich niemand vorstellen können, dass jemals wieder ein Studio seine Türen einem prominenten Nazi öffnen würde.

Als man bei einer Organisation namens Hollywood Anti-Nazi League das Gerücht über die Zeitungsverantwortlichen vernahm, reagierte man dort mit großer Besorgnis. Die Gruppe setzte sich aus Schauspielern, Drehbuchautoren und prominenten Hollywood-Persönlichkeiten zusammen und es war eine der aktivsten antinazistischen Organisationen im Land. Seit ihrer Gründung im Jahr 1936 hatte die Hollywood Anti-Nazi League Proteste gegen faschistische Aktivitäten in Deutschland und den USA lanciert. Die Organisation konnte jedoch keine Filme drehen und bis zu diesem Punkt hatte sie jegliche Kritik am Umgang der Hollywood-Verantwortlichen mit Georg Gyssling vermieden. Die Nachrichten über die prominenten Naziredakteure führten zu einer Strategieänderung.

Die Hollywood Anti-Nazi League wandte sich an die verschiedenen Studios und fragte nach, ob die Gerüchte wahr seien. Alle Studios bis auf eines verneinten den Vorwurf: Die

League konnte nicht zu Robert Vogel vordringen, dem Leiter der internationalen Abteilung von MGM. Das Sekretariat ließ verlauten, Mr. Vogel sei „sehr beschäftigt, weil es viele Besucher gab“. Schließlich, nach drei Tagen, erwiderte Vogel den Anruf und sagte, die zehn Naziredakteure hätten tatsächlich sein Studio besucht. Er erklärte, ein MGM-Regisseur, Richard Rosson, sei während der Dreharbeiten zu einem Film in Deutschland verhaftet worden. Die Tour durch das Studio sei „auf Bitten des deutschen Konsuls, Dr. Georg Gyssling“ arrangiert worden, „der uns im Fall Rosson sehr behilflich war“.¹⁷²

„Das war die übliche Vorgehensweise“, sagte Vogel. „Wir haben es mit Zeitungsleuten aus 48 Ländern zu tun und wir denken, wir sollten diese behandeln wie alle anderen auch.“¹⁷³

Das sahen nicht alle so. Harry Warner schrieb an mehrere Personen, die er bei MGM kannte: „Ich kann es einfach nicht fassen, dass Eure Leute jene bewirten, die die ganze Welt als die Mörder ihrer eigenen Familien betrachten. ... Ich schreibe nicht an L.B. Mayer, weil ich ihm bereits mehrmals in Wohltätigkeitsangelegenheiten geschrieben habe, ohne dass er mich einer Antwort gewürdigt hätte. Daher halte ich es für eine Zeitverschwendung, ihm zu schreiben.“¹⁷⁴ Ein amerikanischer Soziologe namens Henry Pratt Fairchild wählte einen anderen Ansatz. Er schrieb direkt an Mayer in Hinblick auf die beiden jüngsten Ereignisse und die Hollywood Anti-Nazi League druckte den Brief in ihrer Wochenzeitung ab: „Ganz ehrlich verstehen wir Ihre Position in der Angelegenheit nicht. ... Ihre Aufgabe von ‚It Can’t Happen Here‘ mitten in der Produktion kam doppelt überraschend, weil Sie nicht nur eine führende Persönlichkeit in unserem Land sind, sondern auch Jude. Es kann, wie wir glauben, mittlerweile als hinreichend bewiesen gelten, dass Menschen

Ihrer Rasse die Ersten sind, welche den Zorn des Faschismus zu spüren bekommen, ob mit einem Aufschub von sechs Monaten oder einem Jahr – in Abhängigkeit von der Einkommensgruppe –, der Schlag erfolgt so oder so.“ Nachdem er dieses Argument vorgebracht hatte, dem eine leichte Spur Antisemitismus anhaftete, fuhr Fairchild fort: „Wir müssen ehrlicherwise sagen, dass die vollständige Aufgabe dieses Films ein ernsthafter Schlag für die aufstrebenden Kräfte der Demokratie wäre, und als die Ankündigung in der Presse erschien, waren wir geneigt zu glauben, es handle sich womöglich um einen Irrtum auf Seiten Ihrer Firma, aber seitdem haben wir erfahren, dass Ihres das einzige Studio war, das neun Naziredakteure zu Besuch hatte. Dies ist, wie wir glauben, ein schockierender Hinweis auf die Einstellung, die Sie möglicherweise gegenüber dieser Produktion haben. Man sieht sich beinahe genötigt, den Kommentaren in der Industrie Glauben zu schenken, dass Ihr Interesse, den Nazismus zu besänftigen, größer ist als das, das Wohlergehen Ihres eigenen Landes zu schützen.“¹⁷⁵

Louis B. Mayer schluckte den Köder nicht. Sein Studio enthielt sich eines Kommentars und es schien, dass nichts mehr zu dem Thema verlauten würde. Als jedoch eine Reihe ähnlicher Briefe von anderen Organisationen aufzutauchen begannen, erklärte sich ein anonymes Sprecher von MGM bereit, ein einziges Interview über die jüngsten Ereignisse zu geben.

„Warum haben Sie ‚It Can’t Happen Here?‘ fallengelassen“, fragte der Interviewer.

„Wir haben ‚It Can’t Happen Here‘ fallengelassen, weil wir denken, der Film ist politisch nicht opportun“, sagte der MGM-Repräsentant.

„Politisch opportun? Das sind zwei Wörter. Was bedeuten sie?“

„Das ist alles, was ich sagen kann. Das Studio hat entschieden, dass ‚It Can’t Happen Here‘ politisch nicht opportun ist.“

„Wer hat entschieden, der Film sei politisch nicht opportun?“

„Mr. Mayer, Mr. Schenck, Mr. Katz und sechs oder sieben andere Mitglieder der Geschäftsführung.“

„Der Verlag hielt ‚It Can’t Happen Here‘ für politisch opportun und publizierte den Roman. Die US-Regierung hielt diesen für politisch opportun und machte ein Bühnenstück daraus. Beide Male hielt das Publikum ‚It Can’t Happen Here‘ für politisch opportun und ließ ihn zum Bestsellerroman werden und zu einem Hit als Bühnenstück. Wie können sechs oder sieben Männer in Culver City so viel an öffentlicher Meinung ignorieren?“

„Zitieren Sie mich nicht damit, aber meine private Meinung ist, dass gewisse Gruppen protestiert haben.“

„Welche Gruppen?“

„Ich weiß es nicht.“

„Sie hatten 200.000 \$ in ‚It Can’t Happen Here‘ investiert, das ist doch richtig?“

„Ja, wir haben Sinclair Lewis 75.000\$ für das Buch gezahlt. ...“

„Aber Sie haben die Proteste dieser Gruppe nicht ignoriert? Ist es denn eine so wichtige Gruppe?“

„Hören Sie, wir wollen den Film machen und meiner persönlichen Ansicht nach werden wir das auch.“

„Wer weiß, warum er wirklich zurückgezogen wurde?“

Der Repräsentant von MGM war das Kreuzverhör allmählich leid. Er sah zum Interviewer auf, und als er schon dabei war, das Treffen zu beenden, gab er seine Antwort. „Mr. Mayer weiß es.“¹⁷⁶

SECHS

Film ab

Nachdem sich alle Hoffnungen auf Gewinne zerschlagen haben, können wir uns endlich angemessen empören und ohne finanzielles Bedauern unsere Stimmen in bestürztem Protest erheben.¹

Zu Beginn des Jahres 1939 hielt sich Hitler an seinem privaten Rückzugsort am Obersalzberg auf. Es waren nur noch wenige Monate bis zu seinem 50. Geburtstag. Am 5. Januar hatte er ein enttäuschendes Treffen mit dem polnischen Außenminister, Joseph Beck.² Später am selben Tag traf er sich mit Joseph Goebbels. Die zwei Männer sprachen stundenlang und entspannten sich dann, indem sie einen amerikanischen Film ansahen und Erinnerungen austauschten. Am nächsten Tag diskutierten sie die Möglichkeit eines Kriegs. Gab es einen Ausweg? Das würde die Zukunft zeigen. Sie sahen sich gemeinsam einen weiteren Film an und anschließend machte sich Hitler auf, um wichtigen Geschäften in München und Berlin nachzugehen.³

Am 8. Januar diskutierte Goebbels einige „Filmangelegenheiten“ mit einem seiner Assistenten, und am 9. Januar ließ ein Beamter

des Propagandaministeriums namens Ernst von Leichtenstern gegenüber den Vertretern sämtlicher wichtiger Zeitungen überraschend verlauten: „In der nächsten Zeit wird auf Anordnung des Führers die Aufführung von amerikanischen Filmen in Deutschland gestoppt werden. ... Es wird wahrscheinlich dahin kommen, dass der deutsch-amerikanische Filmhandel vollständig aufhört.“⁴ Von Leichtenstern betonte, die Ankündigung sei strikt vertraulich und die Presse werde lediglich informiert, weil es in letzter Zeit zu viel Wirbel um Hollywood gegeben habe. Von nun an, so sagte er, sollten verbotene amerikanische Filme in den Zeitungen keine Erwähnung finden und amerikanische Filmstars sollten keine öffentliche Aufmerksamkeit erfahren. „Bitte heben Sie den amerikanischen Film nicht mehr in den Himmel“, sagte er, „sondern behandeln Sie ihn sachlich.“ Die Journalisten sollten die Öffentlichkeit sanft auf die Entfernung amerikanischer Filme von den deutschen Leinwänden vorbereiten.⁵

Nachdem er diese Ankündigung gemacht hatte, ließ sich von Leichtenstern weiter über all die Probleme aus, welche den Deutschen mit den amerikanischen Filmstudios widerfahren waren. Er sprach über Geld (die Amerikaner hatten viel davon und konnten es sich leisten, Millionen von Dollar in Einzelproduktionen zu investieren) und über den Vertrieb (die Amerikaner exportierten ihre Filme in die ganze Welt, während die Deutschen ihre Filme in Amerika kaum verkaufen konnten). Er sagte, dass in Deutschland niemals amerikanische Filme mit jüdischen Schauspielern gezeigt würden, ebenso wenig Filme mit Schauspielern, die an „Hetzfilmen“ beteiligt gewesen waren. „Das wissen die amerikanischen Firmen. Fox hat sich schon weitgehend danach gerichtet“, sagte er. „Aber das hilft alles

nichts. Wir wollen den amerikanischen Film jetzt zurückdrängen.“⁶

Nur ein paar Tage zuvor hatte von Leichtenstern dieselbe Gruppe von Zeitungsleuten von einer anderen Entwicklung in Kenntnis gesetzt: Das Propagandaministerium hatte regelmäßig Berichte über die Produktion zweier neuer antinazistischer Filme in Hollywood erhalten.⁷ Der erste Film war eine „unbegreifliche Unverschämtheit“ von einer Satire von Charlie Chaplin auf die Diktatur mit einem Plot, der großen Anstoß erregte: „Der Witz des Films habe darin bestanden, dass Chaplin, dieser ‚kleine große Jude‘, in Folge einer Verwechslung (!) von den Wachen für den Führer gehalten werde (!) und schließlich auf dem Stuhl Adolf Hitlers lande (!).“⁸ Der zweite war ein „Nazispion“-Film von Warner Brothers, der Georg Gyssling dazu gebracht hatte, beim Hays Office anzufragen, „ob diese Firma wirklich die Absicht hat, einen solchen Film zu machen“.⁹

Natürlich hatten verschiedene Personen in Hollywood seit 1933 Versuche unternommen, Anti-Nazi-Filme zu drehen, und Gyssling war stärker in die Unterdrückung solcher Filme involviert gewesen als jeder andere. Aber, wie Ernst von Leichtenstern erklärte, gab es einen großen Unterschied in diesen beiden Fällen. Mit seinen Worten: „Massnahmen gegen die Herstellung von Hetzfilmen in Amerika wurden von mir bisher nur dann eingeleitet, wenn die Aussicht auf Erfolg hatten und wir uns nicht damit blamierten. Aussicht auf Erfolg hat eine Massnahme nur dann, wenn der Film von einer der in Deutschland vertretenen amerikanischen Firmen Fox, Metro-Goldwyn-Mayer und Paramount angekündigt wird. In diesem Falle kann ich mit Repressalien in Deutschland drohen; diese gegen die übrigen amerikanischen Firmen anzudrohen, wäre lächerlich, da sie

keinen Eindruck machen würden, insbesondere [da die] rein jüdischen Firmen Universal, Warner Brothers es sicher begrüßen würden, wenn ihre Konkurrenz einen Rückschlag in Deutschland erleiden würde.“^[10] Von Leichtenstern bezog sich offensichtlich auf Paragraph 15 der deutschen Filmverordnung, welcher verlangte, dass alle Produktionen eines Studios, welches einen anti-deutschen Film drehte, vom deutschen Markt verbannt werden sollten. Er wollte damit zum Ausdruck bringen, dass Paragraph 15 mittlerweile nur noch gegen eine beschränkte Anzahl amerikanischer Studios angewendet werden konnte.

Weder United Artists, die Firma, welche die Filme von Chaplin vertrieb, noch Warner Brothers, die Firma, welche über den Nazispionagefilm nachdachte, waren auf dem deutschen Markt vertreten. United Artists war 1933 aus Deutschland verbannt worden und Warner Brothers 1934. Diese beiden Firmen hatten nichts zu verlieren, wenn sie Anti-Nazi-Filme drehten, ja, sie hatten vielleicht sogar etwas zu gewinnen, also wies von Leichtenstern die Zeitungsleute an, mit großer Vorsicht vorzugehen: „Es hat demnach auch kaum Sinn, derartige Filmvorhaben in der Presse anzugreifen, da den meist auf Gerüchten beruhenden Vorgängen damit vielzuviel Ehre angetan werden würde. Ich halte es für richtig, über diese Angelegenheit zu schweigen, bis ein Hetzfilm wirklich fertig ist ...“^[11]

Der Grund für die Unterbindung amerikanischer Filme in Deutschland war also klar: Nach Jahren relativ friedlicher Verhandlungen brach das System der Kollaboration, das 1933 eingerichtet worden war, schlussendlich zusammen. Zwei Studios ohne finanzielles Engagement in Deutschland hatten angefangen, antinazistische Filme zu machen. In Reaktion auf diese neue Entwicklung empfahl von Leichtenstern eine Politik absoluten

Stillschweigens. Hitler jedoch wählte eine andere Vorgehensweise.

Am 30. Januar 1939, dem sechsten Jahrestag der Machtübernahme der Nazis in Deutschland, hielt Hitler vor dem Reichstag eine Rede, in welcher er eine schreckliche Prophezeiung machte: „Wenn es dem internationalen Finanzjudentum in und außerhalb Europas gelingen sollte, die Völker noch einmal in einen Weltkrieg zu stürzen, dann wird das Ergebnis nicht die Bolschewisierung der Erde und damit der Sieg des Judentums sein, sondern die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa.“^[12] Diese Rede ist oft als erster Hinweis auf Hitlers beginnende Völkermord-Mentalität zitiert worden, aber sie war auch noch etwas anderes. Ein paar Minuten, nachdem er die obige Erklärung abgegeben hatte, weitete Hitler seine Drohung sogar noch weiter aus: „Auch die Ankündigung amerikanischer Filmgesellschaften, antinazistische, d.h. antideutsche Filme zu drehen, kann uns höchstens bewegen, in unserer deutschen Produktion in Zukunft antisemitische Filme herstellen zu lassen.“^[13]

Sechs Jahre lang hatte es Hitler vermieden, offizielle Verlautbarungen über Hollywood abzugeben. Er hatte den amerikanischen Studios gestattet, ihre Produkte in Deutschland zu vertreiben, und er hatte kaum ein Wort über die Filme verloren, die er im täglichen Leben so begierig ansah. In seiner Rede vom 30. Januar 1939 änderte sich all dies. Statt die neuesten Gerüchte über Hollywood zu ignorieren, gab er zu erkennen, dass er sie ebenso ernst nahm wie die Möglichkeit einer physischen Aggression gegenüber Deutschland. Er drohte den amerikanischen Studios auf dieselbe Weise und in fast demselben Atemzug wie dem jüdischen Volk.

Seine Worte gingen an der deutschen Presse nicht unbemerkt vorbei. Verschiedene Kommentatoren konstatierten, dass Hitler in seiner Rede Hollywood besonders hervorgehoben hatte, und ein paar Filmkritiker sinnierten über das nach, was er gesagt hatte. Der scharfsinnigste Artikel war mit „Die Filmhetze in USA: Wird die Warnung des Führers beachtet werden?“ überschrieben. Der Autor wies darauf hin, dass das Kino anders als das geschriebene Wort und sogar die Fotografie einen machtvollen Realitätseffekt habe, den sich die Amerikaner seit dem 1. Weltkrieg gegen Deutschland zunutze gemacht hätten. Sie hatten skandalöse und gleichzeitig glaubhafte Filme gemacht, darunter *The Kaiser*, *the Beast of Berlin*, und nachdem die Kriegshandlungen zu einem Ende gekommen waren, hatten sie eine Reihe von Filmen über deutsche Spione und natürlich *Im Westen nichts Neues* herausgebracht. Seit 1933 hatten sich die Hollywoodstudios, wie dieser Kritiker einräumte, recht anständig benommen in ihrer Behandlung von Deutschland. Nichtsdestotrotz hatte es eine ständig steigende Nachfrage nach antinazistischen Filmen gegeben und insbesondere zwei Projekte – ein Nazispionagefilm von Warner Brothers und eine Karikatur der Diktatur von Charlie Chaplin – waren sehr besorgniserregend. Hitlers Drohung war laut und deutlich gewesen, aber es war unklar, ob die Hollywoodstudios dem Gehör schenken würden: „Inwieweit man in den Staaten dem Hass gegen Deutschland auch in Film-Machwerken Ausdruck geben kann und wird, das wird die nächste Zeit zeigen. Die Vorarbeiten und ersten Erzeugnisse der Hetzfilmproduktion lassen das Schlimmste vermuten.“¹⁴

Auf der anderen Seite des Globus wurden die Beziehungen zwischen den verschiedenen amerikanischen Studios zunehmend angespannter.

Warner Brothers hatten die Arbeit an ihrem antinazistischen Film aufgenommen und schienen nicht allzu besorgt über irgendwelche Schwierigkeiten, denen ihre Mitbewerber in Deutschland im Ergebnis dessen ausgesetzt sein könnten. Charlie Chaplin andererseits ließ sich alles nochmal durch den Kopf gehen. Verschiedenen Zeitungsberichten zufolge hatte er beschlossen, seine Parodie auf Hitler auf Eis zu legen. Vermutlich hatte er das Gefühl, die Behandlung der Juden in Deutschland sei so entsetzlich, dass das Thema Diktatur nicht länger humoristisch behandelt werden konnte.^[15]

Die Verkündigung von Chaplins Entscheidung wurde in Hollywood mit einer Mischung aus Erleichterung und Betroffenheit aufgenommen. Für die Studios, die noch immer Geschäfte in Deutschland abwickelten, war dies ein Moment voller Möglichkeiten. Der Auslandsmanager von Paramount – des einzigen Studios, das nie auch nur in Betracht gezogen hatte, einen antinazistischen Film zu machen und daher in den 1930er Jahren nie in Schwierigkeiten mit Georg Gyssling geraten war – unternahm den ungewöhnlichen Schritt, an das Hays Office zu schreiben, um seiner Besorgnis über die neueste Unternehmung von Warner Brothers Ausdruck zu verleihen: „Ich denke, der große Fehler, den Warners in der Sache machen, besteht darin, dass sie dem Schritt von Charlie Chaplin, seinen Plan, eine Burleske auf Hitler zu machen, aufzugeben, keine Beachtung geschenkt haben. ... Ich bin mir sicher, wenn [ihr] Film gemacht wird und er in irgendeiner Weise unschmeichelhaft für Deutschland sein sollte, was er zwangsläufig sein muss, wenn er aufrichtig produziert wird, dann wird an den Händen von Warners das Blut einer großen Anzahl von Juden in Deutschland kleben.“^[16]

Während Paramount derartige Erklärungen von sich gab (und

Geschäfte mit Deutschland machte), verliefen die Kampagnen von Jack Warner in die entgegengesetzte Richtung. Er traf sich mit Franklin D. Roosevelt, der, etwas überraschend, auf Chaplins Aufgabe des Hitler-Films zu sprechen kam. Roosevelt sagte, er hoffe, der Film würde vielleicht doch noch entstehen. Warner war natürlich entzückt, Roosevelts Meinung in dieser Sache zu hören, und schrieb unverzüglich an Chaplin: „Ich ... habe dem Präsidenten versichert, Sie hätten nicht geplant, die Produktion fallenzulassen. ... Ich erinnere mich, dass Sie mir gesagt haben ... Sie würden damit fortfahren, und ich hoffe, Sie tun das auch, Charlie, denn wenn der Präsident unseres Landes daran interessiert ist, dass Sie den Film machen, dann hat er sicherlich seine Vorzüge.“^[17]

Nachdem er den Brief erhalten hatte, gab Chaplin eine offizielle Erklärung ab, er habe nie in Betracht gezogen, das Projekt aufzugeben. Er würde dabeibleiben und er sei „nicht besorgt wegen Einschüchterungen, Zensur oder irgendetwas sonst“.^[18] Das einzige Problem bestand darin, dass er ein Perfektionist war und mehr als anderthalb Jahre brauchen würde, um den Film abzuschließen. Warner Brothers stand mit seinen Bemühungen nicht allein da, aber der Zeitplan der Firma war wesentlich straffer als der von Chaplin, und so sollte sie schließlich als das erste größere Studio, das den Frieden mit Hitler brach, in die Geschichte eingehen.

Die Idee für Warner Brothers' Spionagefilm war einer der sensationellsten Storys entlehnt, die im Vorjahr durch die Presse gingen. Zwischen Mai 1936 und Februar 1938 hatte ein Deserteur der US-Army namens Günther Rumrich von seinem Wohnsitz in New York City aus Nachforschungen für die „Abwehr“ (den deutschen Militäргеheimdienst) durchgeführt. Es war ihm

gelungen, den sogenannten Z-Code - das von der US-Army verwendete Signal zur Übermittlung von Nachrichten von Schiff zu Land - zu erwerben, und er war dann bei dem Versuch geschnappt worden, an 50 Blanko-Pässe und die Mobilisierungspläne der Armee für die Ostküste zu gelangen. Das nachfolgende Verhör durch einen Spezialagenten des FBI, Leon G. Turrou, hatte dazu geführt, dass ein Nazispionagering, der in den USA operierte, festgesetzt wurde.^[19]

Am 20. Juni 1938, dem Tag, an dem 18 Personen durch eine New Yorker Grand Jury wegen Spionage angeklagt wurden, trat Turrou vom Dienst im FBI zurück und drei Tage später verkaufte er die Filmrechte an seiner Geschichte an Warner Brothers.^[20] Das Studio nahm die Arbeit an einem Drehbuch auf, und als der Prozess Ende des Jahres abgeschlossen war, wurde ein Exemplar zur Durchsicht an das Hays Office gesandt. Wenig überraschend war Joseph Breen sehr besorgt. Er hatte den Protestbrief von Paramount gelesen und ihm war klar, dass ein kontroverser Film von Warner Brothers die Geschäfte anderer Studios gefährden konnte, die noch immer Filme in Deutschland verkauften. Nichtsdestotrotz war er, nachdem er das Skript durchgesehen hatte, gezwungen, zuzugeben, dass sich der Film formal im Rahmen des Production Code bewegte: Er stellte Deutschland „ehrlich“ und „fair“ dar, erzählte er doch eine Spionagegeschichte, die nicht nur in einem Gerichtsverfahren bestätigt worden war, sondern auch Gemeingut in den ganzen USA war.^[21] Außerdem war Warner Brothers durch gewisse wichtige Regierungsbeamte „indirekte, wenn nicht direkte, Hilfe, Unterstützung und Kooperation“ zugesichert worden.^[22] Breen machte recht wenig Aufhebens und stellte eine Zulassung für das Projekt aus, das nunmehr unter dem Titel *Confessions of a Nazi*

Spy lief.^[23]

Die Produktion des Films selbst, die am 1. Februar 1939 begann, verlief nicht ganz so glatt. Warner Brothers sah sich gezwungen, nur eine begrenzte Zahl von Drehbüchern zu drucken, weil Georg Gyssling und der German American Bund verzweifelt versuchten, eines davon in die Finger zu bekommen. Die Studioangestellten erhielten Drohanrufe und mehrere Schauspieler und Produzenten erhielten Morddrohungen. Als die Dreharbeiten begannen, wurden Sicherheitsleute engagiert, um Unbefugte am Betreten der Tonbühne zu hindern. Zumindest profitierte das Studio insofern von der Situation, als es Fotos von den Sicherheitsmaßnahmen zu Werbezwecken an die Presse versenden konnte.^[24]

Nach nur sechs Produktionswochen hatte Warner Brothers den ersten großen Anti-Nazi-Film fertiggestellt. Die Namen der Charaktere waren geändert worden, aber in jeder anderen Hinsicht stellte sich *Confessions of a Nazi Spy* als bemerkenswert wahrheitsgetreue Wiedergabe der Ereignisse heraus, die sich in New York zugetragen hatten. Der Film sprach zudem eine deutliche Sprache und stellte alle Nazis – ob nun Spione oder Mitglieder des German American Bund – als radikale Fanatiker dar, die ihre Befehle direkt aus Berlin erhielten. Die amerikanischen Bürger wurden angehalten, äußerst wachsam zu sein und sich gegen diese bösartige Bedrohung zur Wehr zu setzen, welche die demokratische Regierungsform in Gefahr brachte.^[25]

Confessions of a Nazi Spy wurde am 6. Mai 1939 veröffentlicht und die Nazis und ihre Sympathisanten reagierten auf drastische Weise. Kinos wurden verwüstet, Kritiker im Mittleren Westen wurden bedrängt, negative Kritiken zu verfassen, und Hollywood

wurde als Teil einer jüdischen Verschwörung denunziert. Der German American Bund suchte eine einstweilige Verfügung gegen den Film zu erreichen und verklagte Warner Brothers wegen Verleumdung.^[26] Hans Thomsen, Geschäftsträger der deutschen Botschaft in Washington, D.C., legte offiziell Beschwerde beim State Department ein, und dem deutschen Auswärtigen Amt gelang es, den Film in über 20 Ländern weltweit verbieten zu lassen.^[27]

Ungeachtet all der Aufregung und der Geheimnistuerei jedoch war *Confessions of a Nazi Spy* keineswegs ein großer Film. Warner Brothers wollte 1,5 Mio. \$ darauf verwendet haben, aber die tatsächliche Zahl bewegte sich um die 656.000 \$.^[28] *Confessions of a Nazi Spy* war ganz offensichtlich ein B-Movie mit überzeichneten deutschen Charakteren, einem geschmacklosen Erzähler und einem anspruchslosen Skript. Anders als die in der Vergangenheit aufgegebenen Produktionen griff er keine wichtigen Themen auf wie die Judenverfolgung (*The Mad Dog of Europe, Personal History*) oder die faschistischen Tendenzen im amerikanischen Leben (*It Can't Happen Here*). Es war lediglich eine schablonenhafte Spionagegeschichte, in welcher die Nazis die Rolle der Bösewichte spielten. Viele Rezensenten gingen auf den billigen Charakter der Produktion ein und hätten sich gewünscht, dass Warner Brothers seinen Kampf auf höherem Niveau aufgenommen hätte. „Hitler wird ihn nicht mögen; Goebbels ebenso wenig“, kommentierte die *New York Times*. „Offengestanden waren wir auch nicht allzu beeindruckt.“^[29]

In Bezug auf ein Detail lag die *New York Times* falsch. Eine Kopie des Films landete schließlich beim Propagandaministerium und eines Abends sah ihn sich Goebbels tatsächlich an. Nach 35 Filmminuten sah er eine fiktionale Ausgabe seiner selbst auf der

Leinwand erscheinen, wie sie dem Anführer des German American Bund Anweisungen erteilt, wie Nazipropaganda in den USA verbreitet werden sollte: „Es muss eine kleine Änderung in unseren Methoden geben. Von nun an muss der Nationalsozialismus in den USA sich in die amerikanische Flagge kleiden. Er muss als eine Verteidigung des Amerikanismus erscheinen. Aber gleichzeitig muss unser Ziel immer sein, die Verhältnisse dort in den USA in Verruf zu bringen und auf diese Weise das Leben in Deutschland bewunderns- und erstrebenswert erscheinen zu lassen ... In dem daraus resultierenden Chaos werden wir die Kontrolle übernehmen können.“

Goebbels war überwältigt, sich selbst in einem Hollywoodfilm zu sehen. Sein fiktionales Gegenstück hatte gerade einmal einen zweiminütigen Auftritt, aber Goebbels konnte es nicht lassen, den Part in seinem Tagebuch aufzubauschen. „[I]ch selbst spiele darin eine Hauptrolle und nicht einmal eine besonders unangenehme“, schrieb er. „Sonst aber halte ich den Film nicht für gefährlich. Er erweckt bei unseren Gegnern eher Angst als Wut und Haß.“^[30]

Sogar Goebbels hatte erkannt, dass *Confessions of a Nazi Spy* nichts war, worüber man sich hätte aufregen müssen. Die bedauerliche Wahrheit für Warner Brothers war, dass die Produktion der sie umgebenden Kontroverse nicht gerecht geworden war.^[31] Die Besprechungen waren natürlich dramatisch. „Hollywood erklärt den Nazis den Krieg“ war eine typische Schlagzeile. „Dieser Film ist eine Kriegserklärung.“^[32] Aber die Welt blieb friedlich, nachdem Warner Brothers *Confessions of a Nazi Spy* herausgebracht hatte, und die anderen amerikanischen Studios bemerkten nicht einmal eine große Veränderung in den Bedingungen, die sie in Deutschland für ihre Geschäfte vorfanden. Wenn überhaupt, so verbesserte sich ihre Situation ein wenig.

Deutsche Kinobetreiber ließen erkennen, dass man immer noch amerikanische Filme brauche, und Goebbels selbst war sich nicht mehr so sicher, was Hitlers neue Richtlinie anging. „Frage, ob man die amerikanischen Filme zurückziehen soll“, notierte er. „Ich bin mir noch nicht ganz klar darüber.“^[33]

Unter diesen Umständen gelang es den drei verbleibenden Studios, ihre regulären Geschäftsaktivitäten fortzusetzen. Sie verkauften weiterhin ihre Filme in Deutschland und lancierten keinerlei Angriffe gegen die Nazis. Eine Führungskraft bei Twentieth Century-Fox, Walter J. Hutchinson, wurde gefragt, ob sich die Firmen zurückziehen würden, und er antwortete: „Ich habe nie etwas Derartiges gehört. Wir werden in Deutschland bleiben, solange wir dort Geschäfte machen können.“ Ein leitender Angestellter bei Paramount äußerte sich ganz ähnlich: „Es ist nur logisch, dass wir überall Geschäfte machen, wo dies gewinnträchtig ist. Das sind wir unseren Aktionären schuldig.“ Die offizielle Einstellung beim größten aller Studios war dieselbe: „M-G-M wird Filme machen ohne Rücksicht auf die Politik und nur mit Kinokassen und Unterhaltung vor Augen.“^[34]

Und so spielten im Sommer 1939 noch immer Hollywoodfilme in überfüllten Kinosälen in ganz Deutschland. Alleine im Juli und August hatten fünf neue amerikanische Spielfilme in Berlin Premiere.^[35] Dann, am 1. September, geschah etwas, was wesentlich bedeutsamer war als die Veröffentlichung eines Films wie *Confessions of a Nazi Spy*. Deutsche Truppen marschierten ohne Vorwarnung in Polen ein, der 2. Weltkrieg begann.

Innerhalb von ein paar Wochen waren Großbritannien, Frankreich und die Sowjetunion alle in den Konflikt verwickelt. Die USA blieben jedoch neutral und das Propagandaministerium war entschlossen, dass amerikanische Filme ungehindert in

Deutschland laufen sollten, solange dies der Fall war.³⁶ Will Hays tat das seine, indem er eine Verlautbarung im Namen der amerikanischen Filmindustrie herausgab: „Es wird keinen Zyklus von ‚Hetz‘-Filmen geben. Der Hauptzweck von ... Filmen besteht darin, unterhaltsam zu sein.“³⁷ Das System der Kollaboration blieb also intakt. Die amerikanischen Studios fuhren fort, auf vielfältige Weise nach der Pfeife des Naziregimes zu tanzen. MGM, die Firma, die bereits die Produktion deutscher Waffen mitfinanzierte, spendete nun der deutschen Regierung 11 ihrer beliebtesten Filme, darunter *After the Thin Man* und *Viva Villa*, um zu den Bemühungen um eine Linderung der Kriegsnot beizutragen.³⁸

Größtenteils wurden amerikanische Filme in dieser Periode in Deutschland gut aufgenommen. Drei MGM-Musicals waren enorm erfolgreich: *Rose-Marie* spielte in Berlin 42 Tage, *Broadway Serenade* 56 und *Südsee-Nächte* 69 Tage.³⁹ Und im Oktober 1939, gerade als die ersten Wochenschauen über den erfolgreichen Polenfeldzug in Deutschland auf die Leinwände kamen, stand ein Clark-Gable-Film mit dem Titel *Too Hot to Handle* - welcher das Wochenschaugeschäft in Amerika parodierte - am Beginn einer 35-tägigen Laufzeit. Das Publikum applaudierte zuerst der deutschen Armee während des echten Wochenschaumaterials und sah dann, was es als „Fortsetzung“ dessen wahrnahm: „Er geriet dann im weiteren Verlauf der Handlung als Filmreporter - ein halber Gauner mit einem ganzen Herzen - unter die Wilden Südamerikas. ... Und so ereignen sich so unwiderstehlich verrückte Dinge, dass das Publikum im Marmorhaus gegen Ende nicht mehr aus dem Lachen herauskam.“⁴⁰

Als sich der Krieg fortsetzte, kamen den Studioverantwortlichen

in Hollywood jedoch ernsthafte Zweifel. Wenngleich ein paar ihrer Filme noch immer in Deutschland gezeigt wurden, reduzierten die Feindseligkeiten ihr wesentlich bedeutsameres Geschäft in England und Frankreich drastisch. Dies war eine verheerende Entwicklung. Twentieth Century-Fox schätzte seine durchschnittlichen wöchentlichen Einnahmen für die europäischen Länder vor dem Krieg wie folgt: England 200.000 \$; Frankreich 50.000 \$; Deutschland zwischen 28.000 und 30.000 \$. Mit dem Verlust des größten Teils dieser Einkünfte waren die Studioverantwortlichen gezwungen, verzweifelte Maßnahmen zu ergreifen. Bei Twentieth Century-Fox, MGM, Paramount und Warner Brothers wurden Hunderte von Angestellten entlassen; bei Columbia Pictures nahmen Harry und Jack Cohn freiwillige Gehaltskürzungen um 33 % auf sich und verschiedene Produzenten und Beratungspersonal quer durch den Vorstand Kürzungen zwischen 10 und 50%.⁴¹

Bald nahmen die Studioleiter eine Neueinschätzung ihrer Optionen vor. Sie begannen in Kategorien zu denken, die denen ähnelten, die William C. DeMille (der Bruder des Regisseurs) ein Jahr zuvor dargelegt hatte: „Indem er den Verkauf amerikanischer Filme im Großteil Europas zunichtegemacht hat, hat Hr. Hitler, unterstützt von den Führern verschiedener anderer totalitärer Staaten, letztendlich jene Aussicht auf kommerzielle Gewinne beseitigt, die so eng mit der internationalen Höflichkeit verquickt ist. Nachdem sich alle Hoffnungen auf Gewinne zerschlagen haben, können wir uns endlich angemessen empören und ohne finanzielles Bedauern unsere Stimmen in bestürztem Protest erheben.“⁴² DeMille hatte diese Aussage voreilig getroffen, zu einer Zeit, als Warner Brothers an *Confessions of a Nazi Spy* arbeitete. Nun waren seine Worte sehr viel zutreffender. Hitler

hatte den Auslandsumsatz Hollywoods etwa halbiert - nicht, indem er amerikanische Filme verbot, sondern indem er einen Krieg lostrat, der den Absatz in Europa beeinträchtigte - und die Studioleiter änderten ihre Haltung. Während der Krieg in Europa tobte, nahm eine kommerziell gangbare Idee in ihren Köpfen Gestalt an.

Natürlich konnten sie auf die Situation in Europa keinen Einfluss nehmen. Sie waren gezwungen, zu akzeptieren, dass ihre Märkte schwer geschädigt worden waren. Aber der 2. Weltkrieg war zumindest in einer Hinsicht vielversprechend: Er bot ein großartiges Thema für künftige Produktionen. Und während die Studiobosse es aus Sorge um den deutschen Markt in Friedenszeiten vermieden hatten, die Nazis zu kritisieren, hatten sie nun ein Thema in Händen, das so vielversprechend war, dass der deutsche Markt vergleichsweise unbedeutend auszusehen begann. Sie hatten nach wie vor nicht die Absicht, sich aus Deutschland zurückzuziehen. Sie änderten schlicht ihre Prioritäten. In den Worten eines Reporters: Es begannen sich Ideen „in die Produktionsagenda einzuschleichen, trotz des Aufschreis reaktionärer Kritiker, deren Überzeugung es schon immer war, der einzige Inhalt des Spielfilms habe ‚eskapistische‘ Unterhaltung zu sein“.⁴³

Der Wandel vollzog sich allmählich. Anfang 1940 machten sich zwei der Studios, die noch immer Geschäfte in Deutschland tätigten - Twentieth Century-Fox und MGM -, an ihre ersten antinazistischen Filme. Die Studiobosse, die mit einer Politik brachen, die fast eine Dekade lang in Kraft gewesen war, stellten sicher, dass sie jeden Aspekt des Produktionsprozesses überwachten. In der Zwischenzeit jedoch war bei MGM außerdem ein wesentlich wichtigerer Film im Entstehen begriffen. Ein paar

Verantwortliche jenes Studios sahen sich schlussendlich gezwungen, ein Thema anzugehen, dem sie ausgewichen waren, seit Hitler in Deutschland an die Macht gekommen war.

Die Idee zu diesem Film wurde zuerst von einer unbekanntem MGM-Angestellten vorgebracht, die den Bestsellerroman *The Mortal Storm* von Phyllis Bottome gelesen hatte, der 1938 in den USA publiziert worden war.⁴⁴ Diese Angestellte war von der Geschichte tief berührt gewesen und hatte ein überzeugendes Memorandum an die Produktionsabteilung des Studios gesandt: „Dies ist kein propagandistisches Buch, sondern ein faires Bild der Situation in Nazi-Deutschland. ... Wenn ein Film über dieses umstrittene Thema gemacht wird, so empfiehlt sich dieses Buch, denn abgesehen von der Politik, um die es darin geht, ist es eine großartige Geschichte.“⁴⁵

MGM erwarb in Windeseile die Filmrechte für *The Mortal Storm* und vier Autorinnen bzw. Autoren - Anderson Ellis, George Froeschel, John Goulder und Claudine West - machten sich daran, es für die Leinwand zu adaptieren. Sie arbeiteten hart daran, die für den Roman zentrale Idee einer durch den Aufstieg des Nazismus zerrissenen deutschen Familie zu transportieren. Und so nahm sich die Storyline aus, zu der sie gelangten:

Am 30. Januar 1933 setzt sich in einer kleinen Universitätsstadt in Deutschland eine glückliche Familie zum Abendessen nieder. Die Familie besteht aus Professor Roth, einem berühmten jüdischen Wissenschaftler, Emilia Roth, seiner nicht-jüdischen Frau, Freya und Rudi, ihren Kindern, und zwei Söhnen aus Emilias früherer Ehe namens Otto und Erich von Rohn. Als sie ihr Mahl genießen, platzt eine Bedienstete in den Raum und verkündet, Adolf Hitler sei zum Reichskanzler ernannt worden.

Dann zerfällt alles. Otto und Erich werden glühende Nazis und

treten der SA bei. Professor Roth wird in ein Konzentrationslager verschleppt, wo er unter mysteriösen Umständen stirbt. Seine Frau entkommt mit Rudi nach Österreich und seine Tochter wird am Ende bei einem Fluchtversuch getötet.⁴⁶

Dieser dramatische Handlungsverlauf bezeichnete eine radikale Abwendung von der bislang von Hollywood verfolgten Strategie gegenüber Nazideutschland. Seit 1933 hatten die verschiedenen Studios gelobt, in ihren Filmen weder die Nazis anzugreifen noch die Juden zu verteidigen. Angestoßen durch den plötzlichen Einnahmeverlust in Europa, hatten die Studios gerade begonnen, die erste Seite ihrer Strategie zu überdenken. Nun sahen sie sich gezwungen, auch die zweite zu überdenken. Das Drehbuch für *The Mortal Storm* brachte auf dramatische Weise einen jüdischen Charakter zurück ins amerikanische Kino, und in einer bestimmten Szene – direkt aus dem Buch übernommen – tat es gar noch mehr.

Die Szene beginnt folgendermaßen: Eines Nachmittags kommt Rudi von der Schule nach Hause und vertraut seiner Mutter und seiner Schwester an, er habe Probleme mit seinen Freunden gehabt. Ein Junge habe sich geweigert, im Klassenzimmer neben ihm zu sitzen, und ein paar andere hätten mit Steinen nach ihm geworfen. Am Ende des Unterrichts hatte ihm der Schulleiter ein Formular gegeben, das sein Vater ausfüllen sollte. Das Formular war überschrieben mit „ARISCHER ABSTAMMUNGSNACHWEIS“ und es endete mit der Frage: „ANTEIL JÜDISCHEN BLUTS“.⁴⁷

Seine Schwester begreift schnell, was vor sich geht. Nur ein paar Tage vorher hatte sie einen seltsamen Begriff verwendet, um ihren Vater zu beschreiben – „Nicht-Arier“ –, und nun beginnt sie zu verstehen, dass der Begriff auch auf sie und Rudi anzuwenden

ist. Sie sagt jedoch nichts und so beschließt Rudi, die Sache gegenüber seinem Vater zur Sprache zu bringen.⁴⁸

„Ich bin kein Jude, Vater, oder?“, fragt Rudi. „Mutter ist das nicht – auch Otto und Erich nicht –“

„Das stimmt – das sind sie nicht“, antwortet Professor Roth. „Aber, Rudi, ich bin es –“

„Das weiß ich, Vater“, sagt Rudi ungeduldig. „Aber es macht für mich keinen Unterschied, oder?“

„Doch, das tut es, Rudi. ... Seit die neue Regierung an die Macht gekommen ist, ist es keine Frage des Glaubens mehr, es ist eine rassische Frage –“

„Was bedeutet das?“

„Es bedeutet, dass egal, was deine Religion sein mag – wenn du einen bestimmten Anteil jüdischen Bluts hast, betrachtet dich die Regierung als der jüdischen Rasse zugehörig.“

„Du meinst – ich *bin* jüdisch?“

„Von ihrem Standpunkt aus gesehen, ja –“⁴⁹

Ein angstvoller Ausdruck erscheint auf Rudis Gesicht. Professor Roth versteht, was Rudi durchmacht, und beschließt, seinem Sohn von seinem Erbe zu erzählen. „Ich bin stolz darauf, ein Jude zu sein“, sagt er. „Ich bin stolz, der Rasse anzugehören, die Europa seine Religion und sein moralisches Gesetz – auch viel von seiner Wissenschaft – gegeben hat, viel von seinem Genie, in der Kunst, in der Literatur und der Musik. Mendelssohn war Jude, und Rubenstein – der große englische Staatsmann, Disraeli, war Jude, ebenso unser Dichter Heine, der die ‚Lorelei‘ geschrieben hat.“⁵⁰

Aber Rudi ist nicht überzeugt und er bittet: „Vater, *müssen* wir das wirklich auf dem Formular eintragen?“⁵¹

Professor Roth sieht seinen Sohn verständnisvoll an. „Es wird nicht einfach für dich werden, mein Sohn“, antwortet er, „aber zu

wissen, dass du im Recht bist, ist schon der halbe Sieg. Unser Geschlecht hat ... Verfolgungen überlebt. So Gott will, werden wir die Ungerechtigkeit und Grausamkeit dieser Tage der Wirrnis überstehen. Wenn du in einen Sturm gerätst, musst du dich ihm beugen, aber du darfst dich nicht schämen oder Angst haben.“

Es entsteht ein kurzer Moment der Stille. Dann erhebt Rudi seinen Kopf und sagt „Ich habe jetzt keine Angst mehr.“

„Ich weiß, dass ich mich auf dich verlassen und stolz auf dich sein kann“, sagt Professor Roth. „Du hast die Gaben und Qualitäten *meines* Volkes – bleib ihnen treu ... Nun, zuerst der Name – Rudolph Ulrich Roth –“. Dann, dem Skript zufolge: „Er fängt zu schreiben an – die Kamera wechselt zu einer Nahaufnahme von Rudi – er blickt in eine trostlose Zukunft, zuerst bestürzt – dann BEI DER ABLENDE mit sich zusammenpressenden Lippen und herausforderndem Blick.“⁵²

Früh im Februar 1940, gerade bevor *The Mortal Storm* in Produktion ging, wurde eine Version des Drehbuchs an Phyllis Bottome geschickt, die den Roman verfasst hatte. Bottome war sehr beeindruckt von dem, was sie da las, aber sie hatte ein paar Bedenken, daher schrieb sie an den Produzenten, Sidney Franklin.

„Ich würde Freya nicht das Wort ‚Nicht-Arier‘ anstelle von Jude in den Mund legen“, schrieb sie. „In den frühen Tagen des Hitler-Regimes, in denen sich die Geschichte abspielt, wurde das Wort ‚Jude‘ immer von stolzen Juden, die etwas auf sich hielten, für die eigene Person verwendet. ... Freya hätte ihren Kopf zurückgeworfen und voller Stolz erklärt ... ‚Mein Vater ist Jude!‘.“

Als Nächstes wandte sich Bottome der Vater-Sohn-Szene zu. „Rudi ist ein deutscher Junge“, sagte sie, „und es ist schade, ihn nicht von Anfang an zu zeigen, wie er eher stolz auf seinen Vater und ihm gegenüber loyal ist als darauf bedacht, seinem jüdischen

Erbe zu entfliehen. Er hätte nie darum *gebettelt*, kein Jude zu sein.“ Bottome betonte, diese Frage des jüdischen Stolzes sei „die Krux des Buchs und die Krux der heutigen Welt“. ⁵³

In der Zwischenzeit sandte MGM in Einklang mit dem üblichen Prozedere jedes neue Exemplar des Manuskripts zur Überprüfung an das Hays Office. Joseph Breen las im Laufe von acht Monaten insgesamt 16 Versionen, davon 13, während sich der Film in Produktion befand. Während dieser Zeit hörte Breen weder ein Wort des Protests vom deutschen Konsul, noch schrieb er mit etwaigen eigenen Einwänden an das Studio. Er genehmigte schlicht einen Film, in welchem der Hauptprotagonist seinen Stolz darauf zum Ausdruck gebracht hatte, Jude zu sein. ⁵⁴

Die Dreharbeiten erstreckten sich über die nächsten beiden Monate und es gab lediglich eine Unterbrechung. Dazu Sidney Franklin: „Jedes Mal, wenn ich mich zum Set begab, war es wie unser eigenes privates Deutschland. Ich verabscheute den schieren Anblick des Hakenkreuzes und all dessen, wofür es stand, und als die Produktion fortschritt, wuchs meine Verstörung zusehends. Wir waren etwa halb durch, als ich hinunter zum Set ging; SA-Männer sangen das Horst-Wessel-Lied und einige von ihnen sprangen einen jüdischen Protagonisten an und schlugen ihn bewusstlos. Es machte mich krank. Die Szene auf der Bühne war, wie das in der Wirklichkeit vorgeführt zu bekommen, wovon ich in den Zeitungen gelesen hatte.“ ⁵⁵ Franklin trat an die Geschäftsleitung von MGM heran und bat darum, aus seinen Verpflichtungen entlassen zu werden, und Mitte März wurde er durch den britischen Produzenten Victor Saville ersetzt, der jüdischer Abstammung war.

Die Produktion wurde unter Saville fortgesetzt und die Vater-Sohn-Szene wurde gedreht. Sie dauerte nur ein paar Minuten und

war dem Vernehmen nach sehr bewegend. Dem Regisseur Frank Borzage gelang es, seine Schauspieler, einschließlich Frank Morgan, der die Rolle des Professor Roth spielte, zu hervorragenden Darbietungen zu bewegen.^[56] (Morgan hatte gerade im Vorjahr den Zauberer in *Der Zauberer von Oz* gespielt.)^[57]

Dann, im späten März oder frühen April, gab es eine überraschende Eröffnung gegenüber der Besetzung. Einer der Schauspieler, Gene Reynolds, der die Rolle des Rudi spielte, erinnerte sich folgendermaßen daran:

„Es gab eine Szene, in der Rudi nach Hause kommt und zu seinem Vater sagt, ‚Ich bin in der Schule misshandelt worden; sie bedrohen mich ... weil ich ein Jude bin, und ich verstehe das nicht.‘ Und sein Vater erklärt ihm in dieser Szene, was es bedeutet, Jude zu sein, über das Erbe, und so weiter.“ „Der Produzent, kann ich mich erinnern, kam ans Set und sagte: Wir schneiden diese Szene heraus und ihr werdet bemerken, dass in dem ganzen Film nie jemand „Jude“ sagt. Es heißt „Nicht-Arier“, aber niemand sagt je „Ich bin ein Jude“, „Er ist jüdisch“ und so weiter.‘ Und er sagte das mit einem gewissen Stolz.“^[58]

Gene Reynolds, der selbst einen jüdischen Elternteil hatte, erinnerte sich an noch mehr. „Die Szene erstreckte sich über mehrere Seiten und sie war behutsam und intelligent geschrieben. ... Der Junge sagte: ‚Sie sagen in der Schule, dass ich ein Jude bin, und ich verstehe das nicht, weil wir zu Hause nie betont haben, dass wir jüdisch sind. Was heißt es, ein Jude zu sein?‘ Und Frank Morgan, der ein wundervoller Schauspieler war und der später im Film in ein Konzentrationslager kam ... brachte mir die lange Geschichte der Juden, den großen Wert der Religion und die großen Errungenschaften von Juden nahe.“^[59]

Danach gefragt, ob Victor Saville persönlich für das Herausschneiden der Szene verantwortlich zeichnete, sagte Reynolds: „Tatsächlich erinnere ich mich daran, wie er lächelte und heraushängen ließ, wie gewieft er doch war. Er hörte sich ganz so an, als sei er für die ganze Sache verantwortlich. Aber ich denke nicht einen Augenblick, dass dies ohne Abstimmung mit L.B. Mayer und Mannix geschah, und welchen schwergewichtigen Produzenten auch immer, die sicherlich zu Rate gezogen wurden. Ich bin mir sicher, sie waren alle sehr angetan davon.“ „Sicher hätte das Saville nicht in Eigenregie tun können. Er hätte es sich genehmigen lassen müssen. Also ging die Sache an L.B. Aber ich weiß nicht, wer ihn beraten hat, oder ob es nur er allein war.“⁶⁰

In den darauffolgenden Tagen wurden alle Bezugnahmen auf Juden aus dem Film getilgt. Die Vater-Sohn-Szene wurde komplett gestrichen und viele andere Dialogzeilen wurden ebenfalls abgeändert. Manche Zeilen wurden schlicht gestrichen, andere umgearbeitet, so dass sie ihre Wirkung verloren, wie etwa im Folgenden: „Ist es Ihre Ansicht, dass es keinen Unterschied zwischen dem Blut eines Ariers und dem Blut eines Nicht-Ariers gibt?“



Rudi (Gene Reynolds) bringt in einer Szene aus „The Mortal Storm“ (1940) seinem Vater (Frank Morgan) einen Brief mit nach Hause. Die Szene, in welcher die Frage des Antisemitismus in Deutschland aufgeworfen wird, wurde aus dem Film geschnitten.

Als *The Mortal Storm* am 14. Juni 1940 veröffentlicht wurde, war er zweifelsohne der erste wirklich bedeutsame antinazistische Film. In den Hauptrollen waren Jimmy Stewart und Margaret Sullavan zu sehen, er spielte tatsächlich in Deutschland und er griff die Nazis wegen ihrer Verfolgung einer Minderheit an. Aber indem er sich weigerte, diese Gruppe zu identifizieren, entfaltete der Film letztlich sehr wenig Wirksamkeit. In einer Umfrage unter dreihundert Menschen, die zwei Wochen vor der Veröffentlichung des Films durchgeführt wurde, liest sich dies so: „Unter den Eindrücken vom Film, die besonders herausragten, waren SCHAUSPIELERISCHE LEISTUNG mit 62% ... DURCH HITLER HERVORGERUFENER WANDEL mit 65 % ... PROPAGANDA mit 46 % ... LANDSCHAFTLICHE SCHÖNHEIT mit 45 %. JUDENVERFOLGUNG prägte sich nur bei 7 % ein.“^[61]

MGM führte eine letzte Umfrage durch, bevor man die neue Version des Films herausgab. Eine Vorführung wurde für Edgar

Magnin organisiert, den Rabbi und engen Freund von Louis B. Mayer, und nach der Vorführung wurde Magnin gefragt, was er denke. „Ich denke, Sie haben da eine wunderbare Geschichte erzählt“, antwortete er. „Ich hatte meine Zweifel, ob diese Passage („Vater-Sohn“-Szene) bleiben oder gestrichen werden sollte. Als ich mit Ida [der Schwester von Louis B. Mayer] sprach, sagte sie, sie hätten das Gefühl, es bringe nichts, es zu übertreiben; andere hingegen, mit denen ich sprach, wollten die jüdische Seite präsentieren. Ich versuchte, dies im Hinterkopf zu behalten, als ich den Film ansah, und ich denke, er ist genau so richtig, wie er ist – ohne die Szene. ...“

Dann rührte Magnin tiefer an seine eigentlichen Gedanken. „Etwas, was unserer Seite derzeit zugutekommt, ist, dass die Leute womöglich mitfühlend sind (aber nicht allzu sehr), wenn sie Angst haben“, sagte er, „und jetzt haben sie Angst. Sie hassen das, was sie fürchten – das ist die Antwort. Sie können immer noch Juden hassen und doch Deutschland fürchten!“⁶²

Diese Kommentare, die direkt an Louis B. Mayer gesandt wurden, fingen das Wesen des Problems in Hollywood ein – nämlich, dass die Studiochefs nicht den Wunsch verspürten, ihr jüdisches Erbe zu verteidigen. Sie zogen es vor (in Rabbi Magnins Worten), den Leuten ihren Judenhass zu lassen. Dies war äußerst ironisch im Lichte des Dialogs, den sie aus dem Film geschnitten hatten. In der Vater-Sohn-Szene hatte Professor Roth seinen Stolz, Jude zu sein, zum Ausdruck gebracht. Er hatte erklärt, dass er sich seines Erbes weder schäme noch Angst davor habe. Er hatte sich seiner Lage mit großer Würde gestellt. Als sein Sohn gefragt hatte, ob es wirklich notwendig sei, die eigene jüdische Identität zu erklären – „Vater, *müssen* wir das wirklich auf dem Formular eintragen?“ –, hatte er dies bejaht. Indem MGM diese

Zeile herauschnitt, verneinte es die Firma.

Hinter der Entscheidung von MGM lag eine ausgeprägte Ängstlichkeit – das Gefühl, dass es selbst in den USA besser sei, das eigene jüdische Erbe zu verbergen. Für diese Ängstlichkeit sind im Allgemeinen verschiedene Gründe angeführt worden: Die Studioleiter, die meist aus Osteuropa stammten, wollten sich selbst als Amerikaner sehen und nicht als Juden; sie fürchteten die wahrscheinliche Reaktion antisemitischer Gruppierungen, die auf ihre Kontrolle der Filmindustrie abzielten; und sie lebten in permanenter Furcht davor, Staub aufzuwirbeln.⁶³

Aber der wichtigste Grund lag in der eigenen Vergangenheit von MGM. 1933 hatte Louis B. Mayer in seinem Bemühen, am deutschen Markt festzuhalten, zugestimmt, *The Mad Dog of Europe* nicht herzustellen, einen Film, der diesem bemerkenswert ähnlich war. Von jenem Augenblick an hatten die verschiedenen Studiochefs, in Übereinstimmung mit den Wünschen von Georg Gyssling, dafür Sorge getragen, dass sie in ihren Filmen weder die Nazis angriffen noch die Juden verteidigten. Und im Ergebnis dieser neuen Politik wurden die Studiochefs natürlich wesentlich vorsichtiger, wenn es darum ging, ihre eigene jüdische Identität in die Welt hinaus zu projizieren. In der Vergangenheit hatten sie Hunderte von Filmen über Juden gemacht. Nun verhielten sie sich, als würden Juden überhaupt nicht existieren. Anders gesagt war ihre Ängstlichkeit nicht angeboren; sie resultierte aus ihrer jahrelangen Kollaboration mit Nazideutschland. In diesem Zusammenhang war es nur zu logisch, dass sie, als sie endlich einen Film über die Schrecken des Nazismus, *The Mortal Storm*, herausbrachten, am Ende alle Bezugnahmen auf Juden bewusst eliminierten.

Das Problem mit alledem war, dass die Leiter von MGM einen

gefährlichen Präzedenzfall schufen. Sie propagierten die Idee, Hollywood solle die Nazis angreifen, ohne sich speziell für die Juden einzusetzen. Sie gaben die erste Hälfte ihrer Übereinkunft mit Nazideutschland auf, während sie die zweite Hälfte intakt ließen.

In den folgenden Monaten nahmen sowohl MGM als auch Twentieth Century-Fox die Arbeit an neuen antinazistischen Filmen auf. MGM filmte eine Geschichte über die Gefangenschaft einer nicht-jüdischen Figur in einem deutschen Konzentrationslager (*Escape*).⁶⁴ Und Twentieth Century-Fox eliminierte sorgfältig die meisten jüdischen Bezüge aus einer Geschichte über eine amerikanische Frau, deren Mann ein glühender Nazi wird (*I Married a Nazi*, später umbenannt zu *The Man I Married*). Folgt man den Studiodokumenten, so war „Mr. Zanuck ... voll und ganz mit dem Vorschlag einverstanden, dass wir das jüdische Element so weit wie möglich im Hintergrund halten, außer am Ende, als der Ehemann erfährt, dass er selbst jüdischer Abstammung ist“.⁶⁵

Sogar Charlie Chaplin entschärfte seinen Film, der sich nunmehr der Fertigstellung näherte. Damals, am 10. November 1938, als die ersten Berichte von der *Reichskristallnacht* die amerikanischen Zeitungen erreichten, hatte Chaplin die erste Version seiner Geschichte eilends beim U.S. Copyright Office eingereicht. Die Geschichte lief wie folgt: Hynkel, der Diktator von Tomanien, hat einen wissenschaftlichen Test entwickelt, um Juden und Arier zu unterscheiden. Alle Juden werden in Konzentrationslager geschickt, aber einer namens Charlie, der Hynkel unheimlich ähnlich sieht, bricht aus. Er wird mit dem Diktator verwechselt und hält eine Rede, die das Land davon überzeugt, den Faschismus aufzugeben. Plötzlich sind die Straßen

von Musik erfüllt. Alle fangen an zu tanzen. Gefangene werden aus den Lagern entlassen. SA-Männer tanzen mit Juden.

Das Drehbuch endete mit einem Epilog: „Durch die Musik hindurch ertönt der Ruf eines Signalhorns. Die Handlung verlagert sich zurück ins Konzentrationslager. Charlie wacht mit einem Lächeln auf, als ein SA-Mann hereinkommt. Charlie lächelt ihn an. Der SA-Mann fängt an, das Lächeln zu erwidern, und bellt dann, beschämt von seiner eigenen Weichheit: ‚Steh auf, Jude. Was zum Teufel glaubst du, wo du bist?‘“⁶⁶

Chaplin nahm diese Idee, die einen frösteln lässt, und verwandelte sie in einen urkomischen, aber weniger wirkungsvollen Film. Er verlagerte den Schauplatz der Judenverfolgung von einem Konzentrationslager in ein Ghetto. Auf dem Höhepunkt hält er eine lange, ausschweifende Rede, die praktisch nichts mit der Judenfrage zu tun hat. Und er ersetzte die Wendung am Ende – in welcher sich seine Rede als der Traum eines Konzentrationslagerhäftlings herausstellt – damit, dass ein Publikum mit Jubel und Applaus antwortet.⁶⁷

Ganz offensichtlich wusste Georg Gyssling keine dieser Bemühungen zu schätzen. Aus seiner Perspektive waren *Escape*, *The Man I Married* und *Der Große Diktator* virulente Anti-Nazi-Filme, und er informierte den deutschen Botschafter in Washington, D.C., über die zwei ähnlichen Filme, die sich bereits im Vertrieb befanden, *The Mortal Storm* und *Four Sons*. Der deutsche Botschafter reichte dann beim State Department offiziell Beschwerde ein: „Beide Filme sind in all ihren Details bewusste Versuche, in diesem Land öffentlich gegen das deutsche Volk und dessen Regierung Stimmung zu machen und Hass gegen sie anzustacheln. ... Filme wie die vorerwähnten könnten ... ein völliges Desinteresse hervorrufen, irgendwelche Filme jener

beiden Firmen in Deutschland zu zeigen.“⁶⁸ Das State Department leitete den Brief in einer Geste der Höflichkeit gegenüber der deutschen Regierung an das Hays Office weiter.⁶⁹

Der Brief landete schließlich nicht in den Händen von Will Hays, sondern denen seines Auslandsmanagers, Frederick Herron. Herron hatte die Geschäftsmethoden der Deutschen immer missbilligt und er hatte nicht vor, sich für die Tatsache zu entschuldigen, dass die Studios schlussendlich zu einer antinazistischen Einstellung gefunden hatten. „Wir erlauben uns, mit der Ansicht der Deutschen Botschaft in Bezug auf die beiden Filme, die sie erwähnen, nicht übereinzustimmen“, teilte er dem State Department mit. „Diese beiden Filme sind dramatische Darstellungen von in Deutschland angesiedelten Geschichten und wurden mit dem einzigen Zweck produziert, den Kinos und ihrem Publikum auf der ganzen Welt Unterhaltung zu bieten. ... Das Filmgeschäft unterscheidet sich in nichts von anderen Geschäftszweigen und es wäre lächerlich anzunehmen, dass ein Produzent absichtlich irgendwelches Material in einem Film unterbringt, das die Menschen womöglich vom Kartenschalter vergrault.“⁷⁰

Das war der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen brachte. Die deutsche Regierung hatte eine offizielle Warnung in Übereinstimmung mit Paragraph 15 der Filmverordnung herausgegeben. Nun konnte die Regierung handeln. Am 5. Juli 1940 informierte das Propagandaministerium Twentieth Century-Fox, die Firma könne künftig keine Spielfilme oder Wochenschauen in Deutschland, Norwegen, Böhmen oder Mähren mehr vertreiben.⁷¹ Das Management von Twentieth Century-Fox fiel aus allen Wolken, als es hörte, dass sich das Verbot über die traditionelle deutsche Grenze hinaus erstrecken sollte, und bat

das State Department, zu intervenieren: „Sollte unseren Firmen vor Ort der weitere Vertrieb unserer Filme in den aufgezählten Ländern verboten werden, wird das Unternehmen infolge der Unterbrechung und Einstellung unserer Geschäfte riesige Einnahmeverluste erleiden.“^[72] Der Leiter der Filmabteilung des Propagandaministeriums jedoch blieb fest und verkündete, die Entscheidung bleibe bestehen und die anderen amerikanischen Filmproduzenten sollten „die Maßnahme als Warnung auffassen“.^[73]

MGM zollte dem keine Aufmerksamkeit und hielt seinen Anti-Nazi-Film in Umlauf. Dann, am 15. August, wurde das Studio aus Deutschland und allen von Deutschland besetzten Territorien ausgewiesen.^[74] Der Grund dafür waren Produktion und Vertrieb des Anti-Nazi-Films *The Mortal Storm*.^[75] MGM reagierte auf die Neuigkeiten mit der Erklärung, man sei gezwungen, 660 Angestellte in Deutschland, Frankreich, Belgien, der Tschechoslowakei, Holland, Dänemark und Norwegen zu entlassen. Die deutsche Regierung sei unmittelbar verantwortlich für diese Arbeitsplatzverluste in ganz Europa.^[76]

Damit war Paramount das einzige verbleibende Studio, das noch immer Geschäfte in Deutschland tätigte, und am 12. September wurde die Firma ebenfalls offiziell ausgewiesen.^[77] „Obwohl Fox und Metro-Goldwyn-Mayer beschuldigt wurden, anti-deutsche Filme zu machen“, konstatiert der offizielle Bericht, „wurde gegen reguläre Paramountfilme keine solche Beschuldigung vorgebracht.“ Der Grund für den Ausweisungsbefehl war vergleichsweise fadenscheinig: Offenbar waren die Bildtitel von ein paar Paramount-Wochenschauen Deutschland gegenüber unfreundlich gewesen.^[78] Es gab jedoch Grund zur Hoffnung. „Nach Kriegsende“, wurde dem Paramount-Manager gesagt,

„wird amerikanischen Filmproduzenten erlaubt werden, in einem begrenzten Umfang geschäftlich tätig zu werden, vorausgesetzt, sie garantieren entsprechende Vorführungen deutscher Filme in den USA.“^[79]

Die Durchsetzung von Paragraph 15 hatte sich als weitaus schädlicher herausgestellt, als sich die Studios das hätten vorstellen können. Statt den relativ kleinen deutschen Markt zu verlieren, hatten sie das gesamte von Deutschland besetzte Gebiet verloren, welches zu diesem Zeitpunkt bereits sehr ausgedehnt war. Die Studios sahen sich gezwungen, Trost in der leicht dahingestellten Bemerkung über zukünftige Geschäfte zu suchen. „Später“, berichtete ein Branchenblatt, „werden die Nazis vielleicht eine kooperativere Haltung an den Tag legen, insbesondere dann, wenn die deutsche Produktion nicht zu überzeugen vermag.“^[80] Die Implikation dieses Satzes war natürlich, dass Hitler den Krieg gewinnen würde.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt jedoch war der erweiterte deutsche Markt verloren. Die Nazis hatten zu guter Letzt einen Abschnitt der Filmverordnung durchgesetzt, den sie als Drohung beinahe acht Jahre in petto gehalten hatten. Als die Durchführung vollzogen war, informierte das Auswärtige Amt alle deutschen Konsulate und Botschaften über den Grund für die Entscheidung der Regierung: „Nachdem die amerikanischen Filmgesellschaften Metro-Goldwyn-Mayer, 20th Century Fox und Paramount trotz wiederholter Aufforderung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda an ihre Berliner Vertretungen, die Herstellung deutsch-feindlicher Filme zu unterlassen bzw. die bereits hergestellten vom Markt zurückzuziehen, weiterhin neue Hetzfilme schlimmster Art („The Mortal storm“, „Four sons“ u.a.) auf den internationalen Markt gebracht haben (vgl.

beiliegende Liste ausländischer Hetzfilme), ist angeordnet worden, daß ihre *sämtlichen Filme* im Reich nicht mehr vorgeführt werden dürfen.“⁸¹

Im Ergebnis dieser Entwicklung stand es den Hollywoodstudios frei, so viele antinazistische Filme zu drehen, wie sie wollten. Sie brauchten nicht länger auf die deutschen Behörden Rücksicht zu nehmen. Im darauffolgenden Jahr jedoch brachten die Studios nur eine Handvoll solcher Filme heraus, von denen keiner irgendeinen Hinweis auf die Verfolgung der Juden enthielt. Twentieth Century-Fox machte *Man Hunt*, Warner Brothers *Underground*, Columbia Pictures *They Dare Not Love* und United Artists brachte *Foreign Correspondent* heraus.⁸²

Hollywood scheute sich weiterhin, antinazistische Filme zu drehen, aber der Grund für seine Scheu hatte sich gewandelt. Während die meisten Amerikaner zu diesem Zeitpunkt die Hilfeleistungen Präsident Roosevelts für Großbritannien und die anderen Alliierten befürworteten, war in den USA eine bedeutsame isolationistische Bewegung entstanden.⁸³ Die Isolationisten beschuldigten Hollywood, heimtückische Propaganda zu produzieren, welche darauf abziele, das Land in den europäischen Konflikt hineinzuziehen, und im September 1941 kamen ihre Bemühungen zu einem Höhepunkt, als sie eine Untersuchung der Propaganda in Filmen vor einem Unterausschuss des Committee on Interstate Commerce des US-Senats anführten. Die meisten Senatoren im Unterausschuss waren Isolationisten, darunter Gerald P. Nye aus North Dakota. Der einzige Senator, der für Roosevelts Politik war, war Ernest McFarland aus Arizona.⁸⁴

Zuerst wurde Gerald P. Nye gehört, der unterstrich, dass er kein Antisemit sei („Ich habe großartige jüdische Freunde inner-

und außerhalb der Filmindustrie“). Nye führte sodann aus, die Hollywoodstudios hätten bis zu diesem Zeitpunkt 15 oder 20 Propagandafilme gedreht, deren Zweck es gewesen sei, die USA in den europäischen Krieg zu verwickeln.⁸⁵

Schließlich stellte Senator McFarland eine wichtige Frage. „Sie haben angegeben, dass sie einige dieser Kriegsfilme gesehen haben?“

„Das ist richtig“, sagte Senator Nye.

„Welcher dieser Filme war Ihrer Ansicht nach der bedenklichste, den Sie gesehen haben?“

Senator Nye stolperte durch seine Antwort. „Senator, Sie legen mir da eine Frage vor, die äußerst schwierig zu beantworten ist“, sagte er. „Es ist eine fürchterliche Schwäche von mir, dass ich abends in einen Film gehe und am nächsten Morgen nicht in der Lage bin, dessen Titel zu nennen. ... Ich könnte Ihnen nicht sagen, welchen ich für den schlimmsten von ihnen allen halte. Irgendwie habe ich einen recht bleibenden Eindruck von etwas, an das ich mich als einen Film mit dem Titel ‚I Married a Nazi‘ erinnere.“

„Gut. Nehmen wir diesen Film. Was war da in diesem Film, was aus Ihrer Sicht besonders bedenklich war?“

„Nun, in erster Linie war es das Enthaltensein von Szenen, die nur die Wirkung haben konnten, dass sie uns nicht nur ein fiktionales Individuum hassen lassen, sondern eine ganze Menschenrasse.“

„Was wurde dargestellt, was dieses Gefühl entstehen ließ?“

„Senator, ich habe schon seit langer, langer Zeit keinen Film mehr begutachtet.“⁸⁶

Die Anhörungen setzten sich über mehrere Tage fort und während dieser Zeit sprach eine Reihe anderer Zeugen mit wenig Überzeugungskraft über die kriegstreiberischen Tendenzen von

Hollywood. Dann wurde den Verantwortlichen der wichtigsten Studios die Gelegenheit zu einer Erwiderung eingeräumt. Nicholas Schenck erschien im Namen von MGM, Harry Warner für Warner Brothers und Darryl Zanuck für Twentieth Century-Fox.^[87] Die Firmenchefs sprachen alle mit großer Leidenschaft, aber die Rede von Zanuck war die aufrüttelndste von allen. Er bestritt, dass Hollywood je etwas produziert habe, was man als Propaganda bezeichnen konnte, und erklärte dann, wie stolz er auf die Filmindustrie sei: „Ich blicke zurück und erinnere mich an Film um Film, Filme, so stark und machtvoll, dass sie den American Way of Life verkauften, nicht nur in Amerika, sondern in der ganzen Welt. Sie haben ihn so überzeugend verkauft, dass, als die Diktatoren Italien und Deutschland übernahmen – was taten sie da, Hitler und sein Lakai, Mussolini? Das Erste, was sie taten, war, dass sie unsere Filme verboten, dass sie uns hinauswarfen. Sie wollten nicht am American Way of Life teilhaben.“^[88] Am Ende von Zanucks Rede gab es stürmischen Applaus und einer der isolationistisch gesinnten Senatoren konnte sogar nicht umhin, zuzugeben, dass die Rede sehr überzeugend war. Niemand wies darauf hin, dass Zanucks eigenes Studio noch im Jahr zuvor Geschäfte in Deutschland betrieben hatte.

Die Hollywoodbosse hatten noch einen Trick auf Lager. Sie hatten Wendell Willkie, den republikanischen Präsidentschaftskandidaten, der 1940 gegen Roosevelt verloren hatte, als ihren Repräsentanten nominiert. Und Willkie versäumte es nicht, eine der hartnäckigsten Behauptungen der Isolationisten anzugreifen, nämlich die, die Studios seien nur durch Gewinnstreben motiviert. Er fing damit an, dass er die Position der Isolationisten zusammenfasste: „Senator Nye fügt hinzu ... die Männer, welche die Treuhandschaft der Filmindustrie innehaben,

würden aus gewinnsüchtigen Motiven den Nazismus bekämpfen und die Briten unterstützen. ... Das können wir selbstverständlich nicht unterschreiben.“ Dann machte Willkie einen wirkungsvollen Schachzug:

Aber, gesetzt den Fall, Senator Nyes Annahme ist korrekt, und folgen wir seiner Argumentation, dann sollte die Filmindustrie, zu ihrem eigenen finanziellen Vorteil, sofort zum großen Beschwichtiger des Nazismus werden. Wie wohlbekannt ist, behaupten die Befürworter von Geschäften mit Hitler und eines Verhandlungsfriedens, dass, würde die von ihnen befürwortete Politik umgesetzt, Friede in der Welt herrschen würde und Nazideutschland und die USA umfangreiche Handelsbeziehungen [fortsetzen] könnten. Solche Bedingungen vorausgesetzt, würde die Filmindustrie nicht nur ihre Geschäfte in Großbritannien beibehalten, sondern auch das sehr große Geschäftsvolumen zurückgewinnen, das sie in Deutschland und in Mitteleuropa bereits vor Kriegsausbruch und auch seither verloren hat. Die Filmindustrie wäre gegen eine Beschwichtigung von Hitler, selbst wenn dies für sie solche Ergebnisse zeitigen sollte.⁸⁹

Willkies Behauptung vor diesem Ausschuss des US-Senats war bemerkenswert. Er stimmte nicht nur mit Zanucks Neuschreibung der Geschichte überein, sondern verlieh den Hollywoodstudios auch eine Bestimmung für die hypothetische (und vorgeblich absurde) Situation, dass sie tatsächlich mit Hitler Geschäfte machen sollten. In dieser Situation, sagte er, würden aus den Studios „die großen Beschwichtiger des Nazismus“.

Am 26. September 1941, nach zweieinhalbwöchigen Anhörungen, gelangte die Untersuchung der Filmindustrie an ihr

Ende. Den Hollywoodstudios war es nicht nur gelungen, ihr Ansehen wiederherzustellen, sondern auch ihren Leumund von Geschäftstransaktionen mit Nazideutschland reinzuwaschen. Die Isolationisten andererseits hatten sich blamiert. Aber sie hätten ohnehin nie irgendetwas erreichen können. Am 7. Dezember bombardierten die Japaner Pearl Harbor und die USA traten in den größten bewaffneten Konflikt ein, den die Welt je gesehen hatte.

In der Folgezeit, von 1942 bis 1945, zog Hollywood in den Krieg. Die verschiedenen Studios produzierten zusammen eine gigantische Zahl von Filmen, um die Nation in ihrem Kampf gegen den Faschismus zu unterstützen. Folgt man einer Studie, so beschäftigten sich mehr als 800 der 1500 Spielfilme, welche in dieser Zeit die Kinos erreichten, in irgendeiner Weise mit dem 2. Weltkrieg. Von diesen Filmen wiederum nahmen 242 explizit auf die Nazis Bezug und 190 auf Hitler.^[90]

Die plötzliche Verwandlung der Filmindustrie war teilweise den Bemühungen der US-Regierung geschuldet. Am 13. Juni 1942 schuf Franklin D. Roosevelt das Office of War Information (OWI), eine Propagandabehörde mit einer eigenen Filmabteilung, und innerhalb kurzer Zeit fing das OWI an, die Drehbücher von Hollywoodfilmen zu überprüfen. Zu jedem Titel stellte es dem betreffenden Studio eine Reihe von Fragen, angefangen mit der wichtigsten: „Wird dieser Film dabei helfen, den Krieg zu gewinnen?“^[91]

Das OWI, wie das Propagandaministerium in Deutschland, verfolgte in Bezug auf die Propagandakonzeption einen flexiblen Ansatz. Nach Ansicht von Joseph Goebbels konnte sogar der Unterhaltung ein besonderer politischer Stellenwert zukommen,

denn: „Mit dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Haltung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam.“^[92] Der Leiter des OWI, Elmer Davis, stimmte damit überein: „Die einfachste Art, eine propagandistische Idee in den Köpfen der meisten Menschen zu verankern, besteht darin, sie ihnen über das Medium eines Unterhaltungsfilms einzuflößen, wenn sie nicht merken, dass sie Propaganda ausgesetzt sind.“^[93]

Hier endeten aber auch schon die Ähnlichkeiten zwischen beiden Einrichtungen, denn während die Deutschen nur ein paar Propagandafilme produzierten, die auf Massenbasis populär waren, machten die Amerikaner deren viele. Dies war die Periode, in der Hollywood einige seiner meist gefeierten Produktionen herausbrachte, darunter *Casablanca* (1942), ein Film, in dem die ideologische Botschaft wirkungsvoll in das sich zwischen den beiden Hauptdarstellern entfaltende Drama eingebettet war. Das OWI war beeindruckt von der Art, wie diese Charaktere, dargestellt von Ingrid Bergman und Humphrey Bogart, ihre Gefühle füreinander der Hauptaufgabe, den Faschismus zu besiegen, unterordneten. In den Worten des OWI: „Die Heldin und der Mann, den sie liebt, opfern ihr persönliches Glück, damit jeder von ihnen den Kampf möglichst wirkungsvoll fortführen kann. Sie werden sich bewusst, dass sie sich ihr Glück nicht erschleichen können, wenn der Rest der Welt geknechtet ist.“^[94]

Sogar noch erfolgreicher als *Casablanca* war der umsatzstärkste Film des Jahres 1942, *Mrs. Miniver*. Das OWI stufte diese Erzählung der Kämpfe einer britischen Familie in den frühen

Tagen des 2. Weltkriegs als „einen sehr nachdenklichen, sehr berührenden und sehr schön inszenierten Film“ ein.^[95] Der britische Premierminister Winston Churchill ging sogar noch weiter, indem er verkündete, die Wirkung des Films „auf die öffentliche Stimmung in den USA“ während des Kriegs sei „ein ganzes Regiment wert“ gewesen.^[96] Der enthusiastischste Zuschauer überhaupt jedoch war Joseph Goebbels, dem es gelang, ein Jahr nach dessen Veröffentlichung an eine Kopie des Films zu gelangen: „Abends lasse ich mir den so viel besprochenen amerikanisch-englischen Film *Miss Miniver* vorführen. Er schildert ein Familienschicksal dieses Krieges mit einer unerhört raffinierten und wirkungsvollen propagandistischen Tendenz. Hier ist all das in Vollendung zu sehen, was ich seit Monaten, ja seit Jahren von der deutschen Filmproduktion verlange und fordere. Die Amerikaner verstehen es meisterhaft, aus nebensächlichen Ereignissen künstlerische Vorgänge zu machen. Es wird hier ein englisches Familienleben geschildert, das nur sympathisch wirken kann. Gegen die Deutschen fällt kein böses Wort; trotzdem ist die antideutsche Tendenz als vollendet anzusprechen. Ich werde diesen Film den deutschen Produktionschefs vorführen, um ihnen zu zeigen, wie es gemacht werden muß.“^[97]

Die angeführten Zeugnisse belegen, dass die Hollywoodstudios von 1942 an einen wirkungsvollen, koordinierten Angriff auf Nazideutschland lancierten. Alle Studios mit Ausnahme von Paramount reichten ihre Skripts beim OWI ein und sie hielten sich im Allgemeinen an die Vorschläge und Empfehlungen des OWI. Aber wie stellten die Studios die Judenverfolgung dar? Das war eine ganz andere Frage.

Die Position des OWI jedenfalls war klar. Die Organisation rühmte 1942 einen Nebenaspekt eines Films namens *The Pied*

Piper: „Eine interessante Einsicht ... wird durch die Figur des Gestapobeamten vermittelt, dessen kleine Nichte Halbjüdin ist. ... Er beginnt, die Moralität ... eines Systems in Frage zu stellen, das unschuldige Kinder verfolgt.“^[98] Die Organisation lobte auch *Margin for Error*, einen Film über einen jüdischen Polizisten, der für den Schutz des deutschen Konsuls in New York zuständig ist: „Obwohl diesem Juden der Auftrag missfällt, einen Mann zu schützen, der die Verfolgung der Juden verkörpert, stimmt er mit seinem irischen Captain darin überein, dass ... es eine gute Idee sein könnte, dem Nazi unsere Lebensweise vorzuführen.“^[99]

Das OWI war besonders begeistert von einem dritten Film mit dem Titel *Once Upon a Honeymoon* (RKO), mit Cary Grant und Ginger Rogers in den Hauptrollen. Es handelte sich um eine Komödie über eine amerikanische Frau namens Katie O'Hara (Ginger Rogers), die in Wien lebt und vorgibt, eine Adelige zu sein, damit sie einen reichen Österreicher, Baron von Luber, heiraten kann. Als ein Auslandskorrespondent namens Pat O'Toole (Cary Grant) Katie sagt, dass Baron von Luber zu Hitlers engerem Kreis gehört, weigert sie sich zuerst, ihm zu glauben, schließlich wird ihr aber klar, dass er recht hat. Sie reist dann mit ihm durch das vom Krieg zerrüttete Europa, wo sie alle Arten von Gräueln miterleben, und schließlich kehren sie in die USA zurück.^[100]

Im offiziellen Bericht erläuterten die Gutachter des OWI, was genau *Once Upon a Honeymoon* so unverwechselbar mache. Wie andere Anti-Nazi-Filme auch, so meinten sie, zeige dieser Film die schreckliche deutsche Aggressivität und die Niederlage eines Landes nach dem anderen. Aber der Film zeige auch noch etwas anderes: „die besondere Unterdrückung der jüdischen Bevölkerung durch die Nazis“. Folgt man dem Bericht, so „wird der Versuch unternommen, die Grausamkeit und Unvernunft der

Diskriminierung von Minderheiten zu zeigen. Das jüdische Problem wird mit einer extremen Direktheit vorgetragen und bei zwei wichtigen Gelegenheiten wird das ganze Grauen und Pathos, welches im Elend dieses tragischen Volkes liegt, dargestellt.“¹⁰¹

Die Gutachter des OWI führen damit fort, diese beiden Vorkommnisse zu beschreiben. Beim ersten befindet sich Katie O'Hara während der deutschen Besetzung von Polen in ihrem Hotelzimmer in Warschau. Ihr Zimmermädchen betritt den Raum mit zwei Kindern und verkündet, die Deutschen würden sie wegbringen. „Wir sind Juden“, erklärt das Zimmermädchen. Katie reagiert schnell. Sie bringt ein Foto des Zimmermädchens in ihrem eigenen Pass an und schreibt die Namen der beiden Kinder hinein. Dann tauscht sie den Pass mit dem Zimmermädchen und begleitet die Familie zu einem Lastwagen, der dabei ist, das Land zu verlassen. „Geht irgendwohin, wo es sicher ist“, sagt sie, als sich der Laster in Bewegung setzt. „Wohin?“, erwidert das Zimmermädchen.

Einige Tage später streifen Katie und Pat (der amerikanische Reporter) durch die Straßen von Warschau. Sie werden von zwei Gestapo-Offizieren angehalten und nach einer kurzen Durchsuchung wird der Pass des jüdischen Zimmermädchens entdeckt. Das Ergebnis ist, dass sie in ein Konzentrationslager geworfen werden. Sie sitzen mit einer Gruppe polnischer Juden hinter einem Stacheldrahtzaun und ein Kantor singt im Hintergrund ein Gebet. „Wir sitzen wirklich in der Tinte, oder“, sagt Katie. Pat antwortet: „Was ist dann erst mit diesen Leuten?“ Dann sitzen beide vielleicht eine Minute lang schweigend da und in den Worten des OWI erfassen „sie - und wir mit ihnen - ... das ganze Ausmaß des Elends und Grauens, das Tausende dieser unglücklichen Menschen in ganz Europa erfahren.“¹⁰²

Die Konzentrationslager-Szene in *Once Upon a Honeymoon* war im amerikanischen Kino beispiellos und die Gutachter des OWI befürworteten sie sehr. „Die oben genannten Passagen des Films sind enorm wirkungsvoll“, schrieben sie, „und der Film verdient große Anerkennung für seine Behandlung dieses wichtigen Problems.“¹⁰³ Aber ihr Bericht endete damit nicht. Der Film, so sagten sie, enthalte auch eine Reihe von Szenen, die all diese gute Arbeit zunichte zu machen drohten. Sie fuhren fort zu erklären, was sie damit meinten.

Sie begannen mit der ersten Szene, die sich abspielt, unmittelbar bevor Katie und Pat im Konzentrationslager interniert werden. Die zwei Gestapo-Offiziere haben gerade den Pass des jüdischen Zimmermädchens entdeckt und einer von ihnen liest den Namen laut vor - „Anna Sarah Beckstein. Jüdin“. Dann wendet sich der Offizier Pat zu. „Und Sie sind der Jude Beckstein?“, fragt er. Pat verneint natürlich. An diesem Punkt hat der deutsche Offizier eine Idee. Er bemerkt einen Hut, eine Melone, die hinter ihm an der Wand hängt, und erinnert sich an das beliebte Stereotyp des jüdischen Darstellers, der eine über beide Ohren heruntergezogene Melone trägt und in einer überzogenen Art und Weise mit seinem Armen herumwedelt. Der deutsche Offizier beschließt, das Stereotyp auszutesten. Und so nimmt sich dies in den Regieanweisungen aus: „SA-Mann zieht Pat Melone über den Kopf - drückt seine Ohren nach unten - rammt den Hut nach unten ... [Katie] hebt die Hand an ihren Mund - fängt zu lachen an - [Pat] starrt sie an ... wedelt mit den Händen - versucht zu erklären - Katie wird hysterisch ... krümmt sich vor Lachen.“ Die Nummer setzt sich einige Zeit fort, bis Katie, die vor Lachen schon nicht mehr sprechen konnte, schließlich zu Pat aufsieht und sagt: „Warum ... gibst du nicht

einfach auf?“¹⁰⁴

Once Upon a Honeymoon enthielt eine weitere Szene, die nicht weniger beleidigend war. Gegen Ende des Films macht Pat eine Radiosendung, in welcher er einige Geschichten über den Hauptbösewicht, Baron von Luber, erzählt. Er endet mit dem Hinweis, von Luber habe eine Jüdin geheiratet. Dann ruft er Katie ans Mikrofon und sie hebt zu sprechen an:

KATIE (mit jüdischem Akzent [sic]): Hallo! ... Wie geht's denn so? ... (geht weiter zu einer recht semitisch wirkenden deutschen Frau) Ihr Name ist nicht zufällig Kaplan? ... (bewegt sich unter den Anwesenden) ... Bekommt ihr alle genug zu essen? Wenn der Baron mir nur etwas gesagt hätte ... der Schlemihl - ich hätte Plinsen machen können ... Natürlich mache ich sie nicht wie meine Mama - meine liebe, weiche Mama ... „Ketzelleh“, hat sie immer gesagt ... sie hat mich immer „Ketzelleh“ genannt ... „Ketzelleh, Liebes, setz dich an den Tisch und in zwei Sekunden werd ich dir paar Knishes machen, glaub mir, die Finger wirst du dir ablecken!“ Und ihre Latkes ... meine liebe Mama würde sagen „sind jetzt meine Latkes nicht einfach gut oder nicht?“¹⁰⁵

Die Gutachter des OWI waren wegen der beiden genannten Szenen besorgt und schrieben an das betreffende Studio, RKO. Sie nahmen die Versicherungen von RKO entgegen, der Regisseur des Films, Leo McCarey, habe sich immer sehr bemüht, alles zu vermeiden, was geschmacklos sein könnte.¹⁰⁶ Sie nahmen ihnen auch ab, dass die Szenen beim Vorschau-Publikum viel Gelächter hervorgerufen hatten. Nichtsdestotrotz sagten sie: „Wenn irgendeine Gefahr besteht, dass die Szenen von unserer jüdischen Bevölkerung falsch verstanden werden oder Bitterkeit

verursachen könnten, sollten sie besser gestrichen werden.“¹⁰⁷ Ihre Empfehlung wurde ernst genommen. In der Endfassung des Films war keine Spur mehr von einer der beiden anstößigen Szenen.

Die Bilanz des OWI mit Bezug auf die jüdische Frage war mithin beeindruckend. Die Organisation ermutigte die Studios, die Verfolgung der Juden zu enthüllen und suchte beleidigende oder herabsetzende Stereotype zu verhindern. Die Bilanz der Studios selbst jedoch stand auf einem ganz anderen Blatt. Im Zeitraum zwischen dem Kriegseintritt der USA im Dezember 1941 bis zu Franklin D. Roosevelts Einrichtung eines War Refugee Board im Januar 1944 brachten die Studios lediglich einen weiteren Film heraus, der die Juden in Deutschland erwähnte (*Hitler's Children*), und noch einen, der Juden ganz allgemein erwähnte (*Bataan*). Es gab natürlich Hunderte von Anti-Nazi-Filmen – Filme, die dem Publikum den Eindruck vermittelten, Hollywood sei eine Bastion der Demokratie –, aber in Hinblick auf die Judenverfolgung gab es nur ein paar kurze Bezugnahmen in *The Pied Piper* und *Margin for Error* und die zweiminütige Konzentrationslager-Szene in *Once Upon a Honeymoon*.

Der Grund für diese Zurückhaltung war klar. Nach einem Jahrzehnt, während dessen sie sich selbst darin geschult hatten, jegliche Erwähnung von Juden in ihren Filmen zu vermeiden, waren die Studiobosse schlicht nicht bereit, etwas zu betreiben, was in ihrer Wahrnehmung einer besonderen Fürsprache gleichkam. Die Jahre ihrer Zusammenarbeit mit Nazideutschland hatten sie zu tief geprägt. Der deutsche Markt war jetzt verschlossen und die USA waren in den Krieg eingetreten, aber die Leiter der Hollywoodstudios – von denen die meisten selbst Juden waren – waren nicht gewillt, irgendetwas über das Leid der

europäischen Juden verlauten zu lassen.

Und doch hätten sie trotz aller Bemühungen niemals verhindern können, was als Nächstes kam. Mitten aus ihrem eigenen Imperium war plötzlich eine neue Stimme vernehmbar, eine Stimme, die nur in dieser spezifischen Zeit und an diesem spezifischen Ort in Erscheinung treten konnte. Die Stimme, die ein Korrektiv für ihr Stillschweigen bildete und die ihre gesamte Einstellung gegenüber ihrem eigenen Jüdischsein in Frage stellte, war die eines ihrer meist geschätzten Angestellten: des erfolgreichen Drehbuchautors Ben Hecht.

Hecht war 1894 als Sohn jüdischer Immigranten in New York City geboren worden und im Alter von 17 war er bereits ein etablierter Reporter für die *Chicago Daily News*. 1924 war er zurück nach New York gezogen, wo er Bücher und Kurzgeschichten schrieb, und kurz danach war er in finanzielle Schwierigkeiten geraten. Dann - zumindest nach seiner Version der Geschichte - war eines Frühlingstags im Jahr 1925 ein Telegramm von seinem Freund Herman Mankiewicz eingetroffen: „Bist Du mit dreihundert pro Woche einverstanden, um für Paramount Pictures zu arbeiten. Alle Ausgaben werden übernommen. Die dreihundert sind nur das Kleingeld. Man kann dort draußen Millionen machen und Deine Konkurrenz besteht aus Idioten. Aber erzähle es nicht weiter.“¹⁰⁸

Hecht nahm das Angebot an und wurde schnell einer der bestbezahlten Autoren Hollywoods. Er erhielt den allerersten Academy Award in der Kategorie Beste Originalgeschichte für seinen Gangsterfilm *Underworld* (1927) und weiter schrieb er solche Klassiker wie *Scarface* (1932), *Design for Living* (1933), *Viva Villa* (1934), *Nothing Sacred* (1937) und *His Girl Friday* (1940).

Als er im November 1938 von den unter dem Namen *Reichskristallnacht* bekannt gewordenen brutalen Pogromen gegen die Juden hörte, brachte ihn dies dazu, dass er sich erstmals in seinem Leben für eine politische Sache erhob. Die Nachrichten aus Deutschland veränderten ihn. Bis er davon gehört hatte, hatte er sich, wie er später erklärte, nie wirklich als Jude betrachtet. Nun sah er die Welt mit jüdischen Augen und er erhob seine Stimme gegen das, was die Deutschen taten. „Nie zuvor“, sagte er, „hatte eine derart dringliche Entscheidung mich beherrscht.“¹⁰⁹

Sein erster Beitrag zur jüdischen Sache war erstaunlich. Im Juni 1939 wurde eine Sammlung seiner Kurzgeschichten publiziert und in der zweiten Geschichte, „The Little Candle“, enthüllte er, wie gut er die Situation in Deutschland verstand:



Ben Hecht, Drehbuchautor und jüdischer Aktivist.

An jenem grässlichen Julimorgen erwarteten wir Juden, als wir unsere Morgenzeitungen öffneten, um zu sehen, welche Grimasse die Welt über Nacht wohl geschnitten haben würde, die üblichen Berichte über die Schwierigkeiten anderer Leute, und ein paar über unsere eigenen, zu lesen. ... Wir erfuhren, dass über Nacht etwa fünfhunderttausend Juden in Deutschland, Italien, Rumänien und Polen ermordet worden waren. ... Die Notwendigkeit, diese Ländereien von der Kontaminierung durch die Juden zu reinigen - endlich und endgültig - war so dringlich geworden, dass ein Aufschub das rassische Wohl aller Deutschen, Rumänen, Italiener und Polen gefährdet hätte. Das jedenfalls erklärte uns der

wütende Grimassierkopf mit dem Komödiantenschnurrbart, genannt der Führer.¹¹⁰

In dieser bemerkenswerten Erzählung enthüllte Hecht erstmals seine Gedanken und Gefühle hinsichtlich seiner neu entdeckten jüdischen Identität. All die Züge seiner künftigen Aktivitäten – seine Wut auf die Nazis, seine Beschämung und Bitterkeit über die jüdische Reaktion – waren bereits da. Gleichzeitig wusste er sehr wohl, dass nur wenige „The Little Candle“ lesen würden. Wollte er sich Gehör verschaffen, so musste er sich über den Bereich der Literatur hinauswagen. Und so akzeptierte er Anfang 1941 eine Position als Kolumnist für *PM*, eine linke Tageszeitung mit Sitz in New York, die Cartoons von Dr. Seuss und Crockett Johnson herausbrachte. Der Slogan der Zeitung lautete: „Wir sind gegen Leute, die andere Leute herumschubsen.“¹¹¹

Hecht war beschwingt von seiner neuen Rolle. Der Herausgeber, Ralph Ingersoll, ließ ihm freie Hand, zu schreiben, worüber auch immer er wollte, und er nutzte diese Gelegenheit, um seinen neuen Ideen hinsichtlich der Not der Juden nachzugehen. Sein erster Artikel zu dem Thema wandte sich an die Leiter der Hollywoodstudios. Er wies darauf hin, dass sie vor Kurzem einen Besuch von Joseph P. Kennedy, dem ehemaligen US-Botschafter in Großbritannien, erhalten hätten und Kennedy sie inständig gebeten habe, ihre Filme nicht als propagandistische Waffe gegen die Nazis einzusetzen. Hecht forderte die Studiobosse auf, nicht auf das Argument von Kennedy hereinzufallen, wonach solche Filme zu einem Anstieg des Antisemitismus in den USA führen würden. Eine solche Denkweise sei nur darauf ausgelegt, mit ihren Ängsten zu spielen.¹¹²

Dann, Ende März, schrieb er einen Artikel, der eine große Zahl seiner Leser verärgerte. Er machte sich darin über eine Gruppe von Juden in den USA lustig, die verzweifelt ihrer jüdischen Identität zu entfliehen suchten. Diese Leute, von denen die meisten wohlhabend und kultiviert waren, würden sich an die Idee klammern, sie seien eher Amerikaner als Juden. Sie würden glauben, dass, wenn sie beweisen konnten, dass es auf der Welt keine Juden gebe - dass eine solche Rasse nicht existierte -, es auch kein Problem gebe. Hecht betitelte den Artikel mit „Lauft, Schafe - lauft!“, und kurz nach dessen Publikation erhielt er eine große Anzahl verärgelter Briefe.¹¹³

Er reagierte mit einem Artikel, der sogar noch schonungsloser war - einem Manifest, das er mit „Mein Stamm heißt Israel“ überschrieb. „Ich, der ich mich nie als Jude sah“, erklärte er, „schreibe heute über Juden. Ich schreibe über sie, weil das, was jüdisch in mir ist, mit Barbarengewalt angegriffen wird. Und meine Art, mich zu verteidigen, ist, als Jude zu antworten.“ Dann wandte er sich an seine Kritiker, die versuchten, ihre jüdischen Ursprünge zu verbergen: „[N]icht ich bin es, der die Welt dazu gebracht hat, wieder auf die Juden zu sehen. Das neue ‚Juden-Bewußtsein‘ plärrt aus allen Radios in Europa und alarmierend vielen in den USA. ... Außerdem schlage ich euch vor, damit aufzuhören, euren Zorn an mir zu verschwenden. Ich greife euch nicht an. Ich fordere euch nur auf zu kämpfen. Mit meinen bescheidenen Mitteln will ich versuchen, die so oft getretene jüdische Seele mit dem Stolz und der geistigen Standkraft zu erfüllen, die ich und mit mir viele andere Juden in Gefahr sehen.“ Hecht schloss seinen Artikel damit, dass er seinen Aktionsplan für den Rest des Krieges verkündete. „Da wir in den Augen unserer Feinde Juden sind“, sagte er, „da sie uns mit großer List und

Bosheit neuerschaffen haben –, sehe ich nur eine Möglichkeit für uns: daß wir uns in Frankensteins verwandeln.“¹¹⁴

Hecht schrieb während des ganzen Jahres 1941 weiterhin für *PM*, und Ende August erweckte einer seiner Artikel die Aufmerksamkeit eines palästinensischen Juden namens Peter Bergson. Bergson war in die USA gezogen, um Gelder für die Irgun aufzutreiben, eine bewaffnete Untergrundorganisation, die auf die sofortige Errichtung eines jüdischen Staats in Palästina hinarbeitete, aber 1940 hatte Bergson angesichts des in Europa tobenden Kriegs seine Prioritäten geändert. Er hatte beschlossen, seine Energien stattdessen auf die Schaffung einer jüdischen Armee zum Kampf gegen Hitler zu konzentrieren. Er las nun den letzten Artikel von Hecht in *PM* und beschloss, dem angesehenen Hollywood-Drehbuchautor zu schreiben. „Danke dafür, dass Sie in der *PM* vom Sonntag dem Stolz und dem spirituellen Heldentum so großartig Ausdruck verliehen haben, die sich über Jahrhunderte in der Seele des echten und bewussten Juden aufgebaut haben. Durch die Schaffung einer jüdischen Armee beabsichtigen wir, diesen heroischen Geist in heroische Taten zu überführen.“¹¹⁵

Hecht war fasziniert. Bald kam ein zweiter Brief von Bergson an und schließlich war Hecht bereit, das Committee for a Jewish Army im Twenty One Club in New York zu treffen. Er hörte aufmerksam zu, als die Vertreter der Organisation ihre Pläne umrissen, und fühlte sich etwas verunsichert. Einerseits teilte er ihre Hoffnung auf die Schaffung eines jüdischen Staates in Palästina nicht. Andererseits war er von ihrem Mut und ihrer Beharrlichkeit beeindruckt. Schlussendlich beschloss er, sich der Gruppe unter zwei Bedingungen anzuschließen. Erstens sollte die jüdische Armee keine amerikanischen Juden umfassen (die in der

US-Army dienen konnten). Zweitens sollte jegliche Palästinapolitik zurückgestellt werden.¹¹⁶

Im darauffolgenden Jahr verbreitete Hecht die Botschaft des Komitees unter allen, die er kannte. Er sagte seinen Freunden und Kollegen, die Idee einer Gruppe von Juden, welche die Deutschen unter ihrer eigenen Flagge bekämpften, würde „alle Juden weltweit in Begeisterung versetzen“. Dies würde endlich „dem Namen Jude zu neuem Respekt verhelfen“.¹¹⁷ Dann, am 25. November 1942, änderte sich die Situation auf einen Schlag. Es geschah etwas, was Hecht aus der Bahn warf.

Er las in der Zeitung, dass etwa zwei Millionen Juden in Polen, Deutschland, Österreich und den Niederlanden von den Nazis ermordet worden waren. Einem vom State Department bestätigten Bericht zufolge stellten diese Morde den „ersten Schritt zu einer vollständigen Liquidierung“ dar. Ein erbarmungsloser und umfassender Plan war in Gang gesetzt worden: Zuerst wurden die alten und invaliden Juden zu einem Gräberfeld gebracht und erschossen. Dann wurde der Rest in Güterwaggons zusammengepfertcht, die mit einer dicken Schicht von Kalk oder Chlor bedeckt waren. Viele der Passagiere starben vom Einatmen der Dämpfe und die Überlebenden wurden in Vernichtungslager in Treblinka, Belzec und Sobibor verschickt. „So vollzieht sich“, wie die Zeitung schrieb, „unter dem Deckmantel einer Umsiedlung nach Osten der Massenmord an der jüdischen Bevölkerung.“¹¹⁸

Dieser kurze Artikel, der auf Seite 10 der *New York Times* erschien, war für die amerikanischen Behörden keine Überraschung. Noch im August hatte die amerikanische Gesandtschaft in Bern Washington per Telegramm von „einem Plan, alle Juden in Deutschland und den von Deutschland

kontrollierten Gebieten in Europa auszulöschen“ in Kenntnis gesetzt. Das State Department hatte die Nachrichten unterdrückt und den Präsidenten des Jüdischen Weltkongresses, Dr. Stephen Wise, gedrängt, nichts über das Thema verlauten zu lassen. Zum Zeitpunkt des ursprünglichen Berichts waren eineinhalb Millionen Juden von den Nazis getötet worden; in den drei Monaten, die bis zu der Meldung verstrichen, eine weitere Million.¹¹⁹

Dann, zwei Wochen nach dieser Meldung, kamen die Leiter der wichtigsten jüdischen Organisationen in Amerika zusammen, um sich mit Präsident Roosevelt zu treffen. Das Treffen – das einzige, das Roosevelt jüdischen Führungspersonlichkeiten zum Thema des Genozids einräumte – dauerte eine halbe Stunde. Roosevelt begann mit einer humorvollen Anekdote über seine Pläne für ein Nachkriegsdeutschland. Dann kam er zum Punkt. „Die Regierung der Vereinigten Staaten ist mit den meisten Fakten, auf die Sie nun unsere Aufmerksamkeit lenken, wohl vertraut“, sagte er. „Unglücklicherweise sind uns diese aus vielen Quellen bestätigt worden.“ Der einzigen Forderung der jüdischen Führer, nämlich der nach einer Warnung an die Adresse der Nazis in Bezug auf Kriegsverbrechen, stimmte er schnell zu und bat um weitere Vorschläge. Die Köpfe der jüdischen Organisationen hatten keine.¹²⁰

Diese gingen sodann getrennte Wege und in den Folgemonaten gab es keine grundlegenden Änderungen im Programm der wichtigsten jüdischen Organisationen. Der American Jewish Congress entwickelte verschiedene konkrete Vorschläge für Rettungsmaßnahmen, setzte aber sehr wenige um. Die anderen Organisationen, darunter das American Jewish Committee und die B'nai B'rith, konzentrierten sich sogar noch weniger auf die Frage nach Rettungsmöglichkeiten.¹²¹

Die Mitglieder des Committee for a Jewish Army waren fassungslos angesichts dieser Entwicklungen. Ihr militanter Zionismus hatte sie in der Vergangenheit von den jüdischen Organisationen des Mainstream entfremdet und so waren sie nicht zu dem Treffen mit Roosevelt eingeladen worden. Nachdem sie aber von dem Genozid erfahren hatten, änderten sie ihren Kurs. Ebenso wie sie nach ihrem Treffen mit Ben Hecht ihren Zionismus hintangestellt hatten, legten sie nun die Idee von der jüdischen Armee mehr oder minder auf Eis. Sie steckten ihre Energien in ein einziges Ziel: die unverzügliche Rettung der Juden Europas.

Ihre erste Aktion bestand darin, am 5. Dezember eine ganzseitige Anzeige in der *New York Times* zu schalten, gerichtet „An das Gewissen von Amerika“. Darin erklärten sie: „Eine amerikanische Kommission von Militär- und Regierungsexperten soll nicht nur eine Anklage gegen die Schuldigen vorbereiten. ... Sie soll einen Weg finden, diesem Massenmord Einhalt zu gebieten!“^[122] Während des folgenden Jahres setzte das Committee for a Jewish Army Dutzende von Aufrufen in die wichtigsten Zeitungen, immer mit derselben Stoßrichtung: „Es ist ... unsere Hauptforderung, dass eine zwischenstaatliche Kommission aus Militärexperten ernannt wird mit der Aufgabe, Wege und Mittel zu finden, wie dem massenhaften Abschlachten der Juden in Europa Einhalt geboten werden kann. Dies muss jetzt geschehen – bevor der größte menschenmörderische Wahnsinnige seine Vernichtungspolitik auf andere Völker ausdehnt, bevor er es wagt, Giftgas und bakteriologische Kriegsführung einzusetzen.“^[123]

Ben Hecht schrieb viele dieser Anzeigen selbst und bei mehreren Gelegenheiten stand er dafür sogar gerade. Anfang

Februar 1943 etwa hörte er, dass die rumänische Regierung angeboten habe, 70.000 Juden für 20.000 Lei pro Person in Sicherheit zu bringen. Er dachte die Implikationen des Angebots durch und gelangte zu einer schockierenden Schlagzeile:

ZUM VERKAUF an die Menschheit

70.000 Juden

Garantiert menschliche Wesen zu 50 \$ pro Stück

Darunter schrieb er: „Rumänien ist es leid, Juden zu töten. Es hat binnen zwei Jahren einhunderttausend von ihnen umgebracht. Rumänien wird nun Juden praktisch umsonst weggeben. Siebzigtausend Juden erwarten in rumänischen Konzentrationslagern ihren Tod. ... Es ist ein beispielloses Angebot! Siebzigtausend Seelen à 50 \$! Die Tore Rumäniens stehen offen! Handelt jetzt!“ In der Mitte der Anzeige stand seine Unterschrift: Ben Hecht.¹²⁴

Die Vertreter des State Department, die bereits entschieden hatten, dass sie sich nicht an dem rumänischen Vorschlag beteiligen würden, ignorierten die Anzeige. Die Vertreter der großen jüdischen Organisationen jedoch waren entsetzt. Sie beschuldigten das Committee for a Jewish Army, es würde andeuten, jeder Beitrag in Höhe von 50 \$ würde ein jüdisches Leben retten, und distanzierten sich weiter von der Gruppe.¹²⁵

Im Laufe der Wochen wuchs diese Distanz. Als die Köpfe des American Jewish Congress vernahmen, dass Ben Hecht für den 9. März eine Kundgebung im Madison Square Garden plante, setzten sie schnell am selben Ort eine Kundgebung für den 1. März an. 20.000 Menschen versammelten sich an jenem Abend, um Reden des Präsidenten der American Federation of Labor, William

Green, des New Yorker Bürgermeisters Fiorello La Guardia, des Vorsitzenden des Jüdischen Weltkongresses, Stephen Wise, und des Zionistenführers Chaim Weizmann zu hören. Nachdem die Frage nach Rettungsaktionen mehrere Monate lang vernachlässigt worden war, brachte der American Jewish Congress sie plötzlich wieder auf die Tagesordnung.¹²⁶

Dann fand die Veranstaltung des Committee for a Jewish Army statt und übertraf alle Erwartungen. Das Ereignis - ein spektakuläres Massenspiel mit dem Titel *We Will Never Die* - zog eine Rekordzahl von 40.000 Menschen an. Ben Hecht entwickelte die Idee für das Bühnenspektakel und sicherte sich die Hilfe vieler berühmter Freunde: Billy Rose wurde die Produktion überantwortet; Moss Hart übernahm die Regie; Kurt Weill komponierte die Musik; und Paul Muni, Edward G. Robinson, Frank Sinatra sowie der damals noch unbekannte Marlon Brando übernahmen allesamt Rollen.¹²⁷

Es gab nur ein Problem: Das Werk war nicht unbedingt Hechts bestes. Das Schauspiel setzte mit einem von Hechts üblichen Bildern ein, einem Rabbi, der mit Gott über den Mord an den europäischen Juden spricht. Anders jedoch als die Figur in der Kurzgeschichte „The Little Candle“ streitet dieser Rabbi nicht mit Gott. Er beklagt einfach nur die Toten. „Wir sind hier versammelt, um sie zu ehren und ihr siegreiches Sterben zu verkünden“, sagt er und geht dazu über, eine lange Liste jüdischer Errungenschaften aufzuzählen. Es gab an jenem Abend keine Scham und keine Wut; nur Traurigkeit und Sentimentalität.¹²⁸

Nichtsdestotrotz trug *We Will Never Die* dazu bei, den Genozid ins Bewusstsein der Nation zu bringen. In den darauffolgenden Wochen organisierte das Committee for a Jewish Army Aufführungen in Washington, Philadelphia, Chicago, Boston und

Hollywood. Danach wurden Aufführungen in anderen Städten vom American Jewish Congress verhindert, und die Tour gelangte an ein plötzliches Ende.¹²⁹ Bis Anfang April 1943 war klar geworden, dass zwei Gruppen darum konkurrierten, gegenüber der amerikanischen Öffentlichkeit als Anwalt für die Rettung aufzutreten: das Committee for a Jewish Army einerseits und die jüdischen Organisationen des Mainstream andererseits.

Dann, vom 19. bis 30. April, wurde in Bermuda eine internationale Konferenz zum Flüchtlingsproblem abgehalten. Die britische und amerikanische Regierung sandten je drei Delegierte und mehrere Fachexperten zu den Verhandlungen, und in der angenehmen Umgebung eines am Meer gelegenen Erholungsorts verwarfen diese Männer alle Vorschläge für groß angelegte Rettungsaktionen. Ein britischer Delegierter warnte, „dass wir uns in einer sehr schwierigen Lage wiederfinden könnten, sollte Hitler einen Vorschlag akzeptieren, vielleicht Millionen von unerwünschten Personen freizulassen“. Ein amerikanischer Delegierter antwortete, es könne „keinerlei Zweifel bestehen, dass das State Department jegliche Verhandlungen mit Deutschland ablehne“. Die Diplomaten verbrachten dann die verbleibende Zeit damit, das Schicksal von 5000 jüdischen Flüchtlingen in Spanien zu diskutieren, und ignorierten die enorme Anzahl von Opfern in Osteuropa.¹³⁰

Die großen jüdischen Organisationen waren von den Ergebnissen der Bermuda-Konferenz erschüttert. Sie waren derart demoralisiert, dass sie von dem Punkt an ihre Rettungskampagne quasi aufgaben und ihre Energien stattdessen auf die Schaffung eines jüdischen Staats nach Kriegsende konzentrierten. Im Ergebnis wuchs die zionistische Bewegung in den USA in dieser Periode beträchtlich.¹³¹

Das Committee for a Jewish Army reagierte anders. Innerhalb weniger Tage erschien eine riesige Anzeige in der *New York Times*: „Für 5.000.000 Juden in der Todesfalle der Nazis war Bermuda ein ‚grausamer Hohn‘.“¹³² In den folgenden Wochen organisierte das Committee for a Jewish Army eine eigene Konferenz, um herauszufinden, was getan werden konnte, um dem Massaker Einhalt zu gebieten. Die Veranstaltung – eine Art Anti-Bermuda – konnte auf die Beteiligung eines beeindruckenden Spektrums an Teilnehmerinnen und Teilnehmern zählen, darunter Herbert Hoover, William Randolph Hearst, Dorothy Parker, Fiorello La Guardia, Harold Ickes, sowie die Senatoren Guy M. Gillette, Edwin C. Johnson, William Langer und Elbert D. Thomas.¹³³

Nach zwei Jahren der Kampagnenarbeit war es dem Committee for a Jewish Army gelungen, sich von einer winzigen Untergrundbewegung in die führende amerikanische Organisation zu verwandeln, die sich für eine Rettung einsetzte. Sie nahm einen neuen Namen an, der den Wandel widerspiegeln sollte – Emergency Committee to Save the Jewish People of Europe – und verstärkte ihre Präsenz in den wichtigen Zeitungen. Abgesehen davon, dass man beträchtliche herausgeberische Unterstützung von Hearst erhielt, brachte das Komitee eine neue Serie dramatischer Anzeigen heraus. Die Überschriften sprachen für sich: „Wettlauf mit dem Tod“;

„Sie werden Tag für Tag zu Tode gebracht, doch Rettung ist möglich“; „Wir alle stehen vor dem Richterstuhl der Menschheit, der Geschichte und Gottes“; „Wie gut schlafen Sie?“¹³⁴

Wie üblich schrieb Ben Hecht, der im Nachklang der Bermuda-Konferenz seine Verärgerung und Verbitterung wiedererlangt zu haben schien, die wirkmächtigsten Anzeigen. Zu seinen besten

Bemühungen zählte ein Schauer auslösendes Gedicht mit dem Titel „Ballade von den verlorenen Juden Europas“, das wie folgt lautete:

Vier Millionen Juden, die den Tod erwarten.
Oh, hängt nur und brennt – aber still, ihr Juden!
Seid nicht lästig; spart euch den Atem –
Die Welt befasst sich mit anderer Kunde.

...

Oh, Welt, sei geduldig – Ein Weilchen
Wird es brauchen, bis die Mörderrotten
fertig sind. Weihnachten schon
könnt ihr euren Frieden auf Erden ohne Juden machen.¹³⁵

Sogar noch berüchtigter war eine Anzeige, die Präsident Roosevelt angriff, der nicht viel unternommen hatte, um den Juden Europas zu helfen. Im August hatte Roosevelt die Feststellungen und Empfehlungen des Emergency Committee to Save the Jewish People ignoriert („Ich denke nicht, dass dies zum gegenwärtigen Zeitpunkt einer Antwort bedarf. F.D.R.“). Im Oktober war er einem Treffen mit vierhundert orthodoxen Rabbis, die zum Weißen Haus gepilgert waren, um auf Rettungsmaßnahmen zu drängen, aus dem Weg gegangen. Und im November hatte er zugegeben, er wisse nicht, ob bei der Moskauer Konferenz der russischen, britischen und amerikanischen Außenminister irgendetwas unternommen worden sei, um den Juden beizustehen. (Es war nichts unternommen worden.)¹³⁶

Als Reaktion auf all dies verfasste Hecht einen Beitrag mit dem Titel „Mein Onkel Abraham berichtet ...“. Die Anzeige begann wie

folgt: „Ich habe einen Onkel, der ist ein Geist. ... Er wurde im letzten April von den zwei Millionen von den Deutschen ermordeten Juden zu ihrem Weltdelegierten gewählt. Wo immer Konferenzen dazu stattfinden, wie aus der Welt ein Besserer Ort gemacht werden kann, erscheint vielleicht mein Onkel Abraham und sitzt auf dem Fensterbrett und macht sich Notizen.“¹³⁷

Ballad of the Doomed Jews of Europe

by Ben Hecht

FOUR MILLION JEWS waiting for death.
Oh hang and burn but—quiet, Jews!
Don't be bothersome; save your breath—
The world is busy with other news.

Four million murders are quite a smear
Even our State Department views
The slaughter with much disfavor here
But then—it's busy with other news.

You'll hang like a forest of broken trees
You'll burn in a thousand Nazi stews
And tell your God to forgive us please
For we were busy with other news.

Tell Him we hadn't quite the time
To stop the killing of all the Jews;
Tell Him we looked askance at the crime—
But we were busy with other news.

Oh World be patient—it will take
Some time before the murder crews
Are done. By Christmas you can make
Your Peace on Earth without the Jews.

You can prevent their doom

DEMAND OPEN DOORS TO PALESTINE

Do you remember all the high, brave words of the United Nations' statement—saying that the Jews of Europe, the Four Million Unmurdered Ones, must be saved and would be saved?

What has been done?

Nothing!

This isn't quite true.

One thing was done. The statesmen met, conferred, debated, and cut off all hope of escape for the surviving Jews of Europe.

Palestine had been the only landowner and ready to receive the Four Million Jews still surviving the great German murder campaign.

The doors of Palestine have been closed in the face of the Jews.

Rather than offend the amour propre of some unreluctant Arab politicians, the United Nations have condemned all the surviving Jews of Europe to death—by closing the only avenue of escape, Palestine.

The murder of the Jews is in full progress.

They are being exterminated at the rate of thousands a day.

If you are not too busy, and there are not too many things on your mind, if you believe there is something a little amiss with allowing Four Million human beings to be murdered in German lime kilns and gas chambers—Four Million who might be saved—write to a Statesman, a Congressman, a Senator, an Alderman, a Judge, a Mayor, a President.

Ask them why the door has been closed.

Ask them whether the world profits more from catering to the political whims of a few Arabs than from saving the lives of millions of men, women and children who are dying because the doors are shut.

Help us to carry out the campaign we are launching to "save the Jews of Europe by opening the doors of Palestine."

COMMITTEE FOR A JEWISH ARMY OF STATELESS AND PALESTINIAN JEWS

National Headquarters, 135 Fifth Ave., New York 17, N. Y. Murray Hill 2-7237

WE NEED YOUR HELP



I want to support your campaign to "Save European Jewry by opening the doors of Palestine"—to help publicize your message through the press, radio and public meetings throughout the country. I am glad to enclose my check in the amount of _____

Name _____

Address _____

PLEASE MAKE YOUR CHECK PAYABLE TO ALEX WOLF, TREASURER, COMMITTEE FOR A JEWISH ARMY OF STATELESS AND PALESTINIAN JEWS, 135 FIFTH AVENUE, NEW YORK 17, N. Y.

[As a rule of the Treasury Department, contributions to this Committee are tax exempt.]

This Committee, under the Chairmanship of Senator Edwin C. Johnson, is dedicated to the task of saving the lives and dignity of the Hebrew people of Europe and Palestine. It has gained the moral support of leaders from all walks of American life.

Twenty military aviators, 40 dentists, 210 Congressmen, 14 Governors, 116 government officials, 82 jurists and officials, 60 mayors, 204 clergymen and rabbis, 84 labor leaders, 100 educators, 273 authors, newspapermen, scientists, 204 artists, 112 lawyers and attorneys, 76 doctors, and many hundreds more have endorsed the principles and objectives of this movement by signing the "Declaration on the Moral Rights of the Stateless and Palestinian Jews."

Einer der Versuche Ben Hechts, die amerikanische Öffentlichkeit auf den Völkermord an den Juden aufmerksam zu machen. Diese Anzeige des Committee for a Jewish Army erschien am 14. September 1943 in der New York Times.

Vor Kurzem erst, so fuhr die Anzeige fort, weilte dieser auserwählte Geist in Moskau. Er saß auf dem Fenstersims des

Kreml und lauschte aufmerksam den noblen Reden der Minister aus Russland, Großbritannien und den USA. Dann kehrte er zu den zwei Millionen toten Juden zurück, um Bericht zu erstatten. Er verkündete ihnen, die Minister hätten versprochen, die Deutschen für den Mord an all den verschiedenen Völkern Europas zu bestrafen – den Tschechen, Griechen, Serben, Russen, Polen –, aber die Juden seien nicht erwähnt worden.¹³⁸

Plötzlich meldet sich ein weiblicher Geist zu Wort. „Wenn sie auf der Konferenz die zwei Millionen ermordeten Juden nicht erwähnt haben, ist das dann nicht schlecht für die vier Millionen, die noch am Leben sind? Die Deutschen werden denken, wenn sie Juden töten, tun Stalin, Roosevelt und Churchill so, als würde nichts geschehen.“¹³⁹

Die anderen Geister lassen ein großes Geheul vernehmen und dann erhebt ihr Weltdelegierter seine Hand. „Meine Kinder“, sagt er, „seid geduldig. Wir werden lange tot sein. Gestern, als wir umgebracht wurden, wurden wir von Niemanden in Niemande verwandelt. Heute ist auf unserem jüdischen Grab nicht der Davidstern, sondern wir sind mit einem Sternchen versehen. Aber, wer weiß, vielleicht Morgen –!“¹⁴⁰

Die Anzeige endet mit den Worten: „Mein Onkel Abraham hat sich zum Weißen Haus nach Washington begeben. Er sitzt auf dem Fenstersims zwei Fuß von Mr. Roosevelt entfernt. Aber er hat seinen Notizblock nicht dabei.“¹⁴¹

Roosevelt las viele dieser Anzeigen, und schenkt man seiner Frau und seinem wichtigsten Redenschreiber Glauben, dann war er alles andere als erbaut davon. Besonders beklagte er sich über „Mein Onkel Abraham berichtet ...“. Schlussendlich musste er erfahren, dass das Emergency Committee ihn nicht nur in den Zeitungen unter Druck setzte, sondern auch in Washington. Am 9.

November 1943 brachte eine Gruppe von Senatoren und Kongressabgeordneten, die mit dem Emergency Committee in Verbindung standen, eine Resolution vor, in der er gedrängt wurde, „eine Kommission aus diplomatischen, Wirtschafts- und Militärexperten“ ins Leben zu rufen, um die Juden zu retten, die noch am Leben waren. Die Resolution erhielt starken Rückhalt im Senat, aber die prominentesten jüdischen Führungspersönlichkeiten und sechs von sieben jüdischen Kongressabgeordneten verweigerten ihre Unterstützung.¹⁴² Rabbi Stephen Wise erklärte, die Resolution sei unangemessen, weil sie nicht empfehle, Palästina für eine uneingeschränkte jüdische Immigration zu öffnen.¹⁴³

Nichtsdestotrotz wurde Roosevelt in eine Position gezwungen, in der er kaum eine andere Wahl hatte, als zu handeln. Am 16. Januar 1944 erhielt er Besuch vom Finanzminister, Henry Morgenthau Jr. Morgenthau konfrontierte ihn mit einem verheerenden Dokument, das überschrieben war mit „Bericht ... über die Duldung dieser Regierung in Bezug auf den Mord an den Juden“, sowie einem Vorschlag für eine Verfügung des Präsidenten zur Schaffung einer Rettungskommission. Roosevelt schlug eine minimale Änderung vor und stimmte zu, den Plan voranzutreiben.¹⁴⁴

Es gab einen letzten, ausschlaggebenden Faktor, der zu Roosevelts Entscheidung beitrug, am 22. Januar seine Präsidentenverfügung zu erlassen. Etwa zur selben Zeit, als er Besuch von Morgenthau erhielt, trat der einflussreiche jüdische Geschäftsmann Bernard Baruch an ihn heran – und Baruch war von keinem anderen als Ben Hecht rekrutiert worden. Hecht wurde über das Ergebnis des Treffens von einem Freund unterrichtet: „Unser großer weißhaariger Charmeur [Baruch] hat

offensichtlich einen Teil seiner Mission mit dem Boss [Roosevelt] erfüllt. Er hat mich im Morgengrauen von Washington aus angerufen, ein paar Tage, bevor die Einsetzung einer Flüchtlingskommission durch den Boss verkündet wurde. Seither habe ich darüber mit ihm diskutiert und die Geschichte, wie dies zustande kam, würde ich keinem Brief anvertrauen wollen. ... Er ist sehr darauf bedacht, dass sein Name nie im Zusammenhang mit irgendeiner Arbeit, die er vielleicht für diese Sache vollbracht hat, fällt. ... Ich will den großen Beitrag nicht unterbewerten, den Peters Organisation [Emergency Committee to Save the Jewish People of Europe] geleistet hat. Ich denke, es hat ziemlich geholfen, aber ich wäre kein bisschen überrascht, wenn es unsere Freundschaft mit dem alten Knaben gewesen ist, die dazu beigetragen hat, diese Sache spruchreif werden zu lassen.“¹⁴⁵

Hecht erhielt auch einen Brief von einem wichtigen Mitglied des Emergency Committee, Samuel Merlin: „Ich sende Ihnen einige Zeitungsausschnitte über die Einsetzung des War Refugee Board durch den Präsidenten. ... Ich bin ziemlich sicher, dass diese gewaltige Errungenschaft zumindest teilweise das Ergebnis Ihrer persönlichen Bemühungen um das Weiße Haus und der Ihres Freundes ist. Ich denke nicht, dass mich in diesem Punkt meine Intuition oder mein Urteilsvermögen in die Irre führen. Auf jeden Fall beglückwünsche ich Sie zu Ihren Bemühungen.“¹⁴⁶

Und so kam es, dass die amerikanische Regierung endlich tätig wurde. Mehr als ein Jahr nach der Verkündigung der systematischen Auslöschung der Juden tat Franklin D. Roosevelt, was das Committee for a Jewish Army (das spätere Emergency Committee) die ganze Zeit gefordert hatte: Er schuf eine Regierungsstelle, um den Opfern zu Hilfe zu kommen. Unglücklicherweise handelte er erst im letzten Moment, als er von

vielen Seiten bedrängt wurde, dies zu tun, und er versäumte es, die Einrichtung finanziell angemessen auszustatten oder ihr genügend Unterstützung von Regierungsseite zu sichern. Dennoch hatte seine Verfügung gewichtige Auswirkungen. Bis zum Ende des 2. Weltkriegs hatte das War Refugee Board dazu beigetragen, etwa 200.000 jüdische Leben zu retten.¹⁴⁷

Nach der Schaffung des Boards verlor das Emergency Committee an Schwung. Der Vorsitzende, Peter Bergson, dankte Präsident Roosevelt: „Durch Ihr Handeln sind Sie für uns zum lebenden Symbol der Demokratie geworden.“¹⁴⁸ Nur Ben Hecht war immer noch verbittert. Er hielt sich seine Rolle bei der Schaffung des War Refugee Board nicht zugute. Er dachte einfach an die Menschenleben, die hätten gerettet werden können. Eines Tages, es war schon spät im Verlauf des Kriegs, schrieb er an seine Frau: „Während Hitler mit den Juden Schlachthaus spielte, saßen Roosevelt und die US-Regierung untätig daneben – keineswegs machtlos – aber gleichgültig – und weigerten sich, zu retten, zu trösten, zu drohen oder zumindest auf das Massenverbrechen hinzuweisen. Die Roosevelt-Churchill-Einstellung gegenüber den Juden wird als Teil des Vernichtungsplans [der Nazis] in die Geschichte eingehen.“¹⁴⁹

Hechts Urteil über die Roosevelt-Administration war harsch und es änderte sich nie. Sein Urteil über das Emergency Committee, zu dem er erst Jahre später gelangte, fiel wohlwollender aus. Er räumte ein, dass er und die anderen Mitglieder des Komitees in Bezug auf ihr Hauptziel, nämlich die Juden von Europa zu retten, versagt hätten. Aber in anderer Hinsicht hätten sie einiges erreicht. In einem Satz, der sich in verblüffender Weise von der an Präsident Roosevelt gerichteten Proklamation von Peter Bergson unterschied, beschrieb er, was er als die wahre

Errungenschaft des Emergency Committee sah: „Wir waren dabei, eine neue Gruppe von Juden in den USA zu schaffen – eine, die sich weigerte, blind an die Tugenden ihrer Feinde in demokratischem Gewand zu glauben.“¹⁵⁰

Auch wenn dieser Satz vielleicht in etwas zu starken Worten daherkommt, so fängt er doch Ben Hechts großen Beitrag zur jüdischen Sache ein. Zu einer Zeit, als die meisten amerikanischen Juden Angst davor hatten, Staub aufzuwirbeln, als eine erkleckliche Anzahl unter ihnen zu ängstlich war, sich auch nur selbst als Juden zu identifizieren, wählte er einen anderen Weg. Er floh nicht in einem verzweifelten Versuch, sich selbst um jeden Preis als Amerikaner zu identifizieren, vor seinem jüdischen Erbe. Vielmehr war ihm bewusst, dass er in Amerika auch Jude sein konnte. Er konnte seine Gaben und Talente nutzen, um das Versagen der Roosevelt-Administration, etwas gegen die Vernichtung seines Volks zu tun, zu entlarven. In dieser kritischen Periode war die Stimme von Ben Hecht die lauteste, die mutigste jüdische Stimme in Amerika. Seine Worte läuteten einen Wandel in Hinblick darauf ein, was es hieß, ein amerikanischer Jude zu sein.¹⁵¹

Und hier ist das eigentlich Bemerkenswerte an der Sache: Ben Hecht entstammte einem Umfeld, in dem man fast acht Jahre lang mit Nazideutschland zusammengearbeitet hatte. Er wusste natürlich nichts von der Kollaboration. Er wusste nicht, dass seine eigenen Filme während der 1930er Jahre für das deutsche Publikum eine Quelle großen Vergnügens gewesen waren. Er wusste ganz sicher nicht, dass seine Arbeitgeber die Erlöse aus seinen Filmen in Nazi-Wochenschauen und deutsche Waffen reinvestiert hatten und dass sie es sich auch sonst extrem viel hatten kosten lassen, ihre Investitionen in Deutschland zu

schützen. Er wusste lediglich, dass sie ihm nicht erlauben würden, ein Drehbuch darüber zu schreiben, was die Nazis den Juden antaten.

Hecht nahm natürlich an, seine Arbeitgeber würden, wie viele andere Mitglieder der jüdischen Community, aus Furcht handeln. Was er nicht erriet, war, dass sie sich dieser Furcht zu ihrem eigenen Vorteil bedienten. Er hatte keine Ahnung, dass sie, wenn sie sagten, sie wollten nicht für Unruhe sorgen, in Wirklichkeit bemüht waren, ihre Geschäfte in Deutschland nicht zu verlieren.

Aber nachdem er so viele Jahre an diesem System partizipiert hatte, ging Ben Hecht plötzlich in die entgegengesetzte Richtung. Er schrie lauter und machtvoller als jeder andere in die Welt hinaus, was die Nazis den Juden antaten. Und Anfang 1944, etwa um die Zeit der Gründung des War Refugee Board, schrieb er ein Buch zu dem Thema. Er nannte es *A Guide for the Bedevilled*, und obwohl er es sich ursprünglich als eine unumwundene Diskussion des Antisemitismus vorgestellt hatte, änderte er nach und nach die Richtung. Er ertappte sich dabei, wie er über etwas ganz anderes nachdachte.

„Hollywood“, verkündete er, „ist eine Stadt, eine Industrie, ein Imperium zur Herstellung von Spielzeug, erfunden von Juden, beherrscht von Juden, und zur Blüte gebracht, dass es an das Land Salomons gemahnt – durch Juden, und ein paar bedrängte Iren. So sieht seine Wahrheit aus, und wenn man seine tiefere Bedeutung ergründen will, dann muss man sich diese Wahrheit vor Augen führen.“^[152]

Hecht wusste, dass er durch dieses Statement Antisemiten rund um die Welt entzücken würde. Er wusste auch, dass er die Studiobosse zur Weißglut treiben würde. Aber es war ihm egal. Er war stolz auf die Tatsache, dass Hollywood von Juden erfunden

worden war. Er sah Hollywood als eine der großen jüdischen Errungenschaften. Das einzige Problem war in seiner Sicht, dass die Studioleiter diesen seinen Stolz nicht teilten. Ja, sie hatten sogar alle Bilder von Juden von der Leinwand entfernt. „Das durchschlagendste jüdische Einzelphänomen in unserem Land in den letzten zwanzig Jahren“, sagte er – das war sein zweites Statement – „war das beinahe vollständige Verschwinden des Juden aus der amerikanischen Prosa, von der Bühne, aus dem Radio und aus Filmen. ... Und an dieser falschen Vergessenheit und diesem gefährlichen Exil tragen die Filme die meiste Schuld.“¹⁵³

Hecht kannte die Details hinter dem Verschwinden nicht. Er hatte keine Ahnung, dass der deutsche Konsul in Los Angeles eine unerbittliche Kampagne gegen Herman Mankiewicz' *The Mad Dog of Europe* lanciert hatte und dass die Studiobosse im Ergebnis beschlossen hatten, keine Filme über Hitlers Judenverfolgung zu machen. Er hatte keine Ahnung, dass diese Ereignisse zur Produktion eines anderen Films, *The House of Rothschild*, geführt hatten, was sich als so verheerend erwiesen hatte, dass die Studiobosse sich entschieden hatten, überhaupt keine Filme über Juden mehr zu machen. Er wusste nur, dass es, als er jung war, Dutzende von Filmen über Juden gegeben hatte, und dass es jetzt keine gab.

Hecht hatte seine Arbeitgeber oftmals dazu befragt. Warum, so wollte er von ihnen wissen, hatten sie sich nicht „erhoben als die Großen von Hollywood und sich in ihren Filmen nicht gegen den Mord an ihresgleichen durch die Deutschen erklärt“? Die Antwort, hatten sie gesagt, sei offensichtlich: „Auch wenn sie deren Eigentümer sind, können sie die Filme nicht einfach nach Gutdünken für ein besonderes jüdisches Plädoyer nutzen. ... Denn

das amerikanische Volk vertraut ihnen, dass sie Amerikaner sind und nicht Juden. Es ist ein impliziter Pakt zwischen den Filmfans und den Filmemachern, dass an der ganzen Angelegenheit nichts Jüdisches ist.“¹⁵⁴

Hecht wusste nichts von der Kollaboration des vergangenen Jahrzehnts, also nahm er diese Aussagen für bare Münze. Zuerst war er verwirrt, weil sich seine Arbeitgeber in ihren Filmen für viele andere unterdrückte Gruppen eingesetzt hatten. Dann erinnerte er sich an eine Aussage von Romain Rolland: „Es gibt Menschen, die den Mut haben, für die Sache eines anderen zu sterben, aber, was ihre eigene Sache anbelangt, nicht die Kühnheit besitzen, auch nur das Wort zu ergreifen.“¹⁵⁵

Dies war Hechts Art, sich die Aktionen seiner Arbeitgeber zu erklären, und vielleicht lag er bis zu einem gewissen Grad auch richtig. Vielleicht waren seine Arbeitgeber fähig, andere zu verteidigen, sich selbst aber nicht. Aber ihre Vergangenheit – ihr tatsächliches Verhalten – war bedeutsamer als alle Spekulationen über ihren Charakter. Und fast acht Jahre lang hatten sie sich, in Übereinstimmung mit den Wünschen der deutschen Regierung, darin geübt, kein Wort über die Judenverfolgung zu verlieren.

Diese Übung beeinflusste sie auch dann noch, als sie die Geschäfte mit Deutschland einstellten, und sie beeinflusste sie sogar noch im letzten Kriegsjahr. Während das War Refugee Board jüdische Leben rettete, stellten die Studiobosse in ihren Filmen nur die allersparsamsten Bezüge zu Juden her. Der Beitrag von MGM, *Das siebte Kreuz*, zeigte die Flucht von sieben Gefangenen aus einem Konzentrationslager, von denen einer, ein Mann namens Beutler, Jude ist. Laut einem Produktions-Memo kam dies so zustande: „Grund dafür, Beutler als Jude zu identifizieren: Die allgemeine Auffassung in diesem Land ist es,

dass alle Häftlinge in Konzentrationslagern Juden sind. Daher *einen* zum Juden machen und damit implizieren, dass die anderen keine sind.“¹⁵⁶

In all den Kriegsjahren gab es nur einen, eher unbedeutenden, Film, der enthüllte, was die Nazis den Juden antaten. Es handelte sich um *None Shall Escape* (Columbia Pictures, 1944), ein Gerichts-drama, das in der Zukunft spielt, wo Naziführer für ihre Verbrechen zur Verantwortung gezogen werden. In einer Rückblende gegen Ende des Films wird eine Gruppe von Juden auf einen Zug verladen, wohl um zu einem Konzentrationslager gebracht zu werden. Während sie den Zug besteigen, ruft ihr Rabbi sie an. Er sagt ihnen, ihr friedfertiges Verhalten habe versagt und es sei an der Zeit, ihren Unterdrückern die Stirn zu bieten. Sie reagieren, indem sie die Nazis um sich herum angreifen, und werden alle erschossen. Dann wendet sich der Rabbi an den Naziführer, und bevor er erschossen wird, sagt er: „Wir werden niemals sterben.“¹⁵⁷

Aus Hechts Sicht war dies zu wenig und kam zu spät. Eine fünfminütige Szene in einem Film über einen künftigen Kriegs-verbrecherprozess befriedigte ihn nicht. Nach Jahren, in denen er sich als Jude erhoben hatte, hatte er zu viele andere Ideen entwickelt. Und gegen Ende von *A Guide for the Bedevilled* umriss er eine davon - einen Film, der in einer ganz anderen Zeit und an einem ganz anderen Ort spielt, wo menschliche Gleichgültigkeit eine riesige Anzahl sinnloser Todesfälle verursacht. Dann, in einem ungewöhnlichen Zug, stellt er sich vor, wie er die Idee einem großen Hollywoodmagnaten anpreist.

„Es ist in der Welt dieser Gleichgültigen, wo der Antisemitismus floriert“, sagt er diesem. „Antisemitismus und alles, was faul ist. Es sind diese Netten Leute, die all die Gräuel und das Elend

ermöglichen - durch ihre unreflektierte Nettigkeit. Durch ihren grimmigen Stolz auf das bisschen, das sie wissen. Durch ihre widerwärtige Faulheit. ... Wenn ich den Schurken suche, der für den Mord an drei Millionen Juden verantwortlich ist, dann darf ich, als ehrlicher Mann, nicht ein paar Antisemiten herausgreifen. Ich muss eine Welt von einem Pol zum anderen angreifen.“¹⁵⁸

Der imaginäre Studioleiter hört Hecht zu und lächelt. „Sie haben sich den falschen Ort ausgesucht für derartige Aktivitäten“, sagt er. „Hollywood ist nicht Armageddon. Hier streben wir nicht danach, der Wahrheit durch die fragwürdige Praktik zum Triumph zu verhelfen, all ihre Widersacher zu töten. An wen sollten wir in diesem Falle Filme verkaufen? An Leichen? Wenn Sie gegen die Welt kämpfen wollen, dann dürfen Sie nicht so naiv sein, die Welt zu bitten, sich auf Ihre Seite zu schlagen. Sie müssen im Alleingang handeln. Und hier haben Sie Ihren Film. Nehmen Sie ihn mit. Ich denke nicht, dass wir noch mehr Zeit daran verschwenden können.“¹⁵⁹

An diesem Punkt endet Hechts Tagtraum. Er mochte ihn nicht besonders. Er erlaubte seinem Geist, umherzustreifen und stolperte über einen weiteren. Er stellte sich eine Welt vor, in der Juden so viel, so offen und so enthusiastisch ihre Beiträge leisteten, dass diese nicht länger „jüdisch“ genannt zu werden brauchten. Eine Welt, in der ihre Talente ohne das Mal des „Fremdartigen“ freudig entgegengenommen wurden. Eine Welt, in der sie sie selbst sein konnten. „Dies ist ein Blick in die weite Ferne, aber es ist das einzige gelobte Land, das sich am Horizont abzeichnet“, sagte er. Und dieses gelobte Land - er wusste, es hatte etwas mit Hollywood zu tun.¹⁶⁰ Er hatte mehr als jeder andere dafür getan, sein Volk zu diesem Land zu führen. Aber er sollte es nie zu sehen bekommen.

Epilog

Am 16. Juni 1945, einen Monat und neun Tage nach der deutschen Kapitulation, versammelten sich ein Dutzend Film-Verantwortliche im Pentagon in Washington. Sie standen kurz vor der Abreise zu einer dreiwöchigen Europatour auf Einladung des Obersten Hauptquartiers des Befehlshabers der alliierten Streitkräfte. Zu der Gruppe gehörten Jack Warner von Warner Brothers, Darryl Zanuck von Twentieth Century-Fox, Harry Cohn von Columbia Pictures, Clifford Work von Universal Pictures, Barney Balaban von Paramount und Eddie Mannix von MGM (Louis B. Mayers rechte Hand). Ebenso anwesend war Francis Harmon, ein Angestellter des Hays Office, der geholfen hatte, die Reise zu organisieren.¹

Nach einem gemütlichen Mittagessen mit verschiedenen hochrangigen Beamten erläuterte der General des Heeres George Marshall den Führungskräften, warum sie nach Europa fahren. Er wolle, dass sie aus erster Hand Einsichten in den Krieg und die Nachkriegsbedingungen gewinnen.² Er verteilte einen detaillierten Reiseplan, der den Besuch verschiedener europäischer Wahrzeichen vorsah und eine Führung durch ein deutsches Konzentrationslager.³ Wahrscheinlich hoffte er, diese Kulturbotschafter würden als Zeugen der Zerstörung und der Gräueltaten diese in ihre Filme einfließen lassen.

Die Studiogrößen lauschten den Worten von General Marshall aufmerksam. Natürlich hatten sie ihre ganz eigenen Motive für

eine Reise nach Europa. Vor allem waren sie erpicht darauf, in Deutschland wieder einen Markt für ihre Filme aufzubauen. Noch Anfang 1944 hatte Darryl Zanuck einem der engsten Berater Präsident Roosevelts mitgeteilt, er wolle nach dem Krieg die deutsche Filmindustrie abschaffen und sie durch Tochterunternehmen der amerikanischen Firmen ersetzen.⁴ Ein Jahr später hatte Harry Warner einen sehr ähnlichen Vorschlag an den Präsidenten gesandt.⁵ Zu dem Zeitpunkt waren diese Ideen auf den starken Widerstand von hochrangigen Regierungsbeamten gestoßen, wie etwa des Staatssekretärs des US-Kriegsministers, John J. McCloy: „In der logischen Konsequenz läuft all das beinahe auf eine permanente Kontrolle der gesamten [deutschen] Industrie und Kultur durch die Alliierten hinaus, und ich denke, das ist fast schon unsinnig.“⁶ Die im Pentagon in Washington versammelten Studioverantwortlichen waren jedoch optimistisch. Zanuck hatte sich kurz zuvor mit dem neuen Präsidenten, Harry S. Truman, getroffen, und die Unterredung war sehr zufriedenstellend verlaufen.⁷

Die Studiomanager trugen allesamt offizielle Armeeuniformen, als sie am nächsten Morgen an Bord ihres Flugzeugs gingen. In den ersten zwei Wochen der Reise besuchten sie eine Reihe von Cocktail-Partys, mittäglichen und abendlichen Essenseinladungen sowie Konferenzen in London und Paris. Dann begaben sie sich nach Deutschland. Am 1. Juli besuchten sie Hamburg und inspizierten die unvorstellbaren Schäden, die die Stadt erlitten hatte. „Unter unserem Flugzeug“, hielten sie fest, „entfaltete sich das ganze gewaltige Panorama städtischer Zerstörung.“⁸ Für den 2. Juli war eine Reise zum Konzentrationslager Buchenwald geplant, wo sie die „Krematorien, wo Tausende von Leichen verbrannt wurden“ und die „Berge menschlicher Knochen und

Asche“ sehen sollten.⁹ Der Flug fiel jedoch witterungsbedingt aus, daher blieben sie einen weiteren Tag in Hamburg und trafen dort mit örtlichen Amtsträgern zusammen, von denen ihnen einer sagte, „dass eine Hungerkur sich nicht gut mit einem ungeheizten Haus verträgt, auch macht sich ein Tanzfilm mit Jive-Musik in einer solchen Umgebung nicht so gut.“¹⁰

Am 3. Juli flogen die Manager nach München. Angedacht war, dass sie den Tag mit einem Besuch in Berchtesgaden beginnen würden: „Diejenigen, die Hitlers legendäres Nazi-Refugium sehen möchten, können [den Aufstieg] machen. ‚Das Nest‘ ist in einem guten Zustand, die Einrichtung etc. noch immer intakt. Die Übrigen können unten bleiben. Der Ausblick ist herrlich.“¹¹ Dafür blieb jedoch nicht genügend Zeit, so dass sie sich mit einer Besichtigung des Braunen Hauses (der früheren Parteizentrale der Nazis) und des Bürgerbräukellers begnügten, wo Hitlers Putschversuch seinen Ausgang genommen hatte. Jack Warner machte ein Foto von der Halle und markierte mit seinem Stift den Eingang.¹²

Die Manager machten an jenem Tag auch eine Autoreise nach Dachau, aber sie hinterließen kein sehr ausführliches Protokoll ihrer Reaktionen. „Weniger als 5000 der ursprünglichen 38.000 Insassen des Lagers waren zum Zeitpunkt unseres Besuchs übriggeblieben“, hielt eines der Mitglieder der Gruppe fest. „Diese suchten sich von Krankheiten und Unterernährung zu erholen.“¹³ Jack Warner machte einige Schnappschüsse und dann brachen die Filmverantwortlichen auf.¹⁴ Sie fuhren zurück nach München und hatten „ein festliches Dinner und eine Feier“.¹⁵

In den letzten Tagen ihrer Rundreise durch Deutschland, vom 4. bis zum 6. Juli, fuhren die Manager nach Frankfurt, wo sie mit General Robert A. McClure, dem Leiter der Abteilung für

psychologische Kriegsführung, zusammentrafen. McClure fragte sie: „Was können Sie, Gentlemen, dazu beitragen, uns bei unserer Hauptaufgabe zu unterstützen, den Frieden zu sichern?“ Die Manager antworteten, ihr Besuch „stelle die erste Gelegenheit für Vertreter der amerikanischen Industrie in verantwortlichen Positionen dar, mit irgendjemanden innerhalb von Deutschland zu sprechen“; sie hätten „einen Zwölfjahresvorrat an Spielfilmen und Kurzfilmen, die in Deutschland nicht gezeigt worden waren“; und es stünden „1400 Kinos bereit, um den Kampf um Deutschland zu gewinnen“.¹⁶

Weitere Konferenzen folgten und am 6. Juli genossen die Studioverantwortlichen einen „passenden Höhepunkt“ ihres Deutschlandbesuchs. Sechs Stunden lang fuhren sie auf Hitlers persönlicher Jacht rheinaufwärts. Sie sahen viele eindrucksvolle Wahrzeichen, darunter die Lorelei, Burg Katz und die Stadt Koblenz, und an Bord wurden ihnen ein Mittagessen und Erfrischungen gereicht. Ein Fotograf des United States Army Signal Corps war da, um das Ganze fotografisch einzufangen. In einer aus starker Untersicht aufgenommenen Aufnahme betrachten zwei Studiobosse – Jack Warner und Harry Cohn –, wie sich die Pracht der deutschen Landschaft vor ihren Augen entfaltet.¹⁷

Ein paar Tage später endete die Reise und die Film-Verantwortlichen kehrten in die USA zurück. Francis Harmon setzte einen Bericht an das Kriegsministerium auf, den er den Studiobossen zur Genehmigung übersandte. Zunächst brachte er seine Dankbarkeit für die einmalige Gelegenheit zum Ausdruck, Europa unmittelbar nach dem Krieg sehen zu können. Dann hielt er fest, die deutsche Filmindustrie werde bald wiederhergestellt und schrieb: „Es wurde uns mitgeteilt ... dass, wenn die Kinos in

Deutschland wiedereröffnet werden, die Filme einem zahlenden Publikum gezeigt würden, daher müssen die Bedingungen, unter denen sie vertrieben und gezeigt werden, festgelegt werden. Vertreter der Industrie sind jederzeit bereit, die entsprechenden Unterredungen zu führen.“¹⁸

Sehr schnell erhielt Harmon eine Reihe dringlicher Telegramme von Jack Warner. „Wir sollten lieber nicht den Rat aussprechen, die deutsche Filmindustrie solle wieder eingesetzt werden“, sagte Warner. „Bin mir sicher, dass wir in diesem Land alle Filme produzieren können, die Deutschland benötigt. Ich würde nicht nahelegen wollen, dass die deutsche Filmindustrie wieder aufgebaut werden solle, oder die Neuentwicklung der Spielfilmproduktion in Deutschland in irgendeiner Weise befördern.“ Warner fügte dann hinzu, dass auch die Erzeugung von Filmmaterialien in Deutschland verboten werden sollte: „Nachdem der Film ein Bestandteil bei der Herstellung von TNT ist, ist es meiner Ansicht nach absolut nicht ratsam.“¹⁹

Harmon antwortete Warner mit dem Hinweis darauf, die Politik der US-Regierung sei es, „die Deutschen in die Lage zu versetzen, sich selbst zu ernähren, sich selbst zu kleiden und sich selbst mit anderen Dingen zu versorgen, die sie brauchen“. Nichtsdestotrotz war er damit einverstanden, den Absatz über Filmmaterial zu löschen und fügte einen vorsichtig formulierten Satz über die einheimische Filmproduktion ein: „Es sollte machbar sein, in Deutschland ausschließlich Filme für den deutschen Markt zu produzieren unter Einsatz von deutschen Schauspielern und deutschen Technikern und unter der allersorgfältigsten amerikanischen Aufsicht.“²⁰



„Signal-Corps-Foto: Gruppe amerikanischer Film-Chefs unternimmt auf ihrer Tour durch den Kontinent auf Hitlers persönlicher Jacht, die ihm von der Stadt Köln zum Geschenk gemacht wurde, einen Ausflug den Rhein hinauf.“ Eddie Mannix (Zweiter von rechts), Jack Warner (Dritter von rechts).



„Signal-Corps-Foto: (von links nach rechts) Mr. Jack Warner, geschäftsführender Produzent und Vize-Präsident von Warner Bros., und Mr. Harry Cohn, Präsident von Columbia, Mitglieder der Gruppe amerikanischer Film-Chefs auf ihrer Tour durch den Kontinent, blicken über die Reling, während sie einen Ausflug auf Hitlers persönlicher Jacht den Rhein hinauf machen.“

Sogar nachdem all diese Änderungen vorgenommen worden waren, war Jack Warner noch immer besorgt. Er bestand darauf, dass Harmon am Ende des Berichts die folgende Botschaft hinzufügen sollte: „Wenn der Satz ... ‚Wer das Kino kontrolliert, kontrolliert Deutschland‘ stimmt ... und wenn die Alliierten den Deutschen nicht erlauben wollen, die Rüstungsindustrie wieder

aufzubauen, dann sollte ihnen unter gar keinen Umständen, und sei es nur zeitweilig, erlaubt werden, wieder eine Filmindustrie aufzubauen.“²¹

Der Bericht wurde abgeschickt und es wurde kein Wort mehr über die Europareise verloren. In den darauffolgenden Jahren jedoch waren die Ergebnisse sehr klar erkennbar. Die Studioleiter waren Zeugen der durch den Krieg verursachten Verwüstungen geworden und sie hatten eines der berüchtigtsten Konzentrationslager Europas besichtigt. Sie hatten mit eigenen Augen eine der Stätten gesehen, wo der Mord an den Juden stattgefunden hatte. Aber sie brachten dies nicht auf die Leinwand.²² Es sollten Jahrzehnte vergehen, bevor irgendeine Bezugnahme auf dieses Verbrechen in amerikanischen Spielfilmen auftauchte.²³

In Deutschland andererseits brauchte die einheimische Filmindustrie Jahre, um sich zu erholen, und das Publikum konnte all die Hollywoodfilme ansehen, die es während des Krieges verpasst hatte.

Anmerkungen

Abkürzungen

BArch: Bundesarchiv, Berlin **BF:** Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin **BL:** Bancroft Library, Berkeley **CAL:** USC Cinematic Arts Library, Los Angeles **DF:** Deutsches Filminstitut, Frankfurt a.M. **JFC:** Jewish Federation Council of Greater Los Angeles, Community Relations Committee Collection **LC:** Library of Congress, Washington, D.C. **MH:** Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills **MPAA:** Motion Picture Association of America **NA:** National Archives and Records Administration, College Park, Maryland **PAAA:** Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin **RCKI:** Archives of Reform Congregation Keneseth Israel, Philadelphia **SIUC:** Southern Illinois University Carbondale **UA:** Urban Archives Center, Oviatt Library, Northridge **WB:** USC Warner Bros. Archives, Los Angeles.

Prolog

- ¹ *King Kong*, Regie: Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack (RKO, 1933).
- ² Protokoll der Film-Oberprüfstelle Nr. 6910, „King Kong“, 15.9.1933, DF. In dieser Einleitung wurden die Aufzeichnungen der Diskussion beim Zensurtreffen in direkte Rede umgewandelt, wobei jedoch durchgehend die ursprüngliche Bedeutung beibehalten wurde; die Rechtschreibung wurde angepasst.
- ³ Meine Hervorhebung.
- ⁴ Film-Oberprüfstelle Nr. 6910, „King Kong“, 15.9.1933.
- ⁵ Ibid. Meine Hervorhebung.
- ⁶ Ibid. Meine Hervorhebung.
- ⁷ Film-Oberprüfstelle Nr. 6910, „King Kong“, 5.10.1933, DF. Meine Hervorhebung.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ Thomas Jefferson, *Betrachtungen über den Staat Virginia* [1785] (Zürich: Manesse, 1989), 293.
- ¹¹ Film-Oberprüfstelle Nr. 6910, „King Kong“, 5.10.1933.
- ¹² Ibid.
- ¹³ George Canty, „Economic and Trade Note 158“, 25.1.1934, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA; Anzeigen für *King Kong*, *Der Angriff*, 30.11.1933, 15, sowie 1.12.1933, 7.
- ¹⁴ „Filmtechnik besiegt die Urwelt: ‚Die Fabel von King-Kong‘“, *Völkischer Beobachter*, 3.-4.12.1933, 5-6.
- ¹⁵ „Die Fabel von King Kong“, *Der Angriff*, 2.12.1933, 6.
- ¹⁶ Ernst Hanfstaengl, *Zwischen Weissem und Braunem Haus: Memoiren eines politischen Aussenseiters* (München: Piper, 1970), 314.

- [17] André Bazin, *Was ist Film?* (Berlin: Alexander, 2002), 97. Für Ausführungen zum Studiosystem im goldenen Zeitalter von Hollywood vgl. David Bordwell et al., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985); Thomas Schatz, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (New York: Pantheon, 1988).
- [18] Die Akten des Bureau of Foreign and Domestic Commerce in den National Archives (RG 151) enthalten 22 Kartons mit Berichten amerikanischer Handelsattachés, die in den 1930ern in Berlin stationiert waren. Diese Berichte umfassen auch Statistiken darüber, wie lange amerikanische Filme in der Erstaufführungsphase auf der Leinwand blieben. Die klassischen Untersuchungen über deutsche Kinos und deutsche Zensur diskutieren die Popularität von Hollywoodfilmen im Dritten Reich nicht. Vgl. Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik: Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs* (Stuttgart: Enke, 1969); Wolfgang Becker, *Film und Herrschaft: Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda* (Berlin: Spiess, 1973); Jürgen Spiker, *Film und Kapital: Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern* (Berlin: Spiess, 1975); Kraft Wetzel und Peter A. Hagemann, *Zensur - Verbotene deutsche Filme 1933-1945* (Berlin: Spiess, 1978); Klaus-Jürgen Maiwald, *Filmzensur im NS-Staat* (Dortmund: Nowotny, 1983); David Welch, *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945* [1983] (New York: Tauris, 2001). Es gibt ein Kapitel über den Einfluss von Hollywoodfilmen auf das Nazi-Kino in Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996), 99-122.
- [19] Frühere Bücher zu diesem Thema ließen die Kollaboration zwischen den amerikanischen Studios und dem Naziregime unaufgedeckt. Ein Buch bietet eine ergiebige Erkundung von Archivmaterialien: Markus Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der Amerikanische Spielfilm im Dritten Reich* (Trier: WVT, 1999). Ein rezenteres Buch enthält eine lebendige Beschreibung, die sich aber auf Berichte aus amerikanischen Fachblättern beschränkt: Thomas Doherty, *Hollywood and Hitler, 1933-1939* (New York: Columbia University Press, 2013). Zu den allgemeiner gehaltenen Untersuchungen, wie Hollywood ausländische Diktatoren porträtierte, gehören Benjamin L. Alpers, *Dictators, Democracy, and American Public Culture: Envisioning the Totalitarian Enemy, 1920S-1950S* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003); David Welky, *The Moguls and the Dictators: Hollywood and the Coming of World War II* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2008). Vgl. auch Anthony Slide, „Hollywood’s Fascist Follies“, *Film Comment* (Juli-August 1991): 62-67.
- [20] *The Tramp and the Dictator*, Regie: Kevin Brownlow und Michael Kloft (Photoplay Productions, 2002). Budd Schulberg ist am bekanntesten für seinen umstrittenen Roman über Hollywood, *What Makes Sammy Run?* Ihm zufolge sagte Louis B. Mayer seinem Vater, B.P. Schulberg (ehemaliger Chefproduzent bei Paramount), bei Erscheinen des Romans: „Weißt Du, was wir mit ihm tun sollten? Ihn deportieren!“ Budd Schulberg, „What Makes Sammy Keep Running?“, *Newsday*, 2.8.1987, 9. Vgl. auch Schulberg, *Moving Pictures: Memories of a Hollywood Prince* (New York: Stein & Day, 1981).
- [21] Zum Anti-Faschismus Hollywoods vgl. Colin Schindler, *Hollywood Goes to War: Films and American Society, 1939-1952* (Boston: Routledge, 1979); Edward F. Dolan Jr., *Hollywood Goes to War* (Twickenham: Hamlyn, 1985); Clayton R. Koppes, *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies* (Berkeley: University of California Press, 1987); Allen L. Woll, *The*

Hollywood Musical Goes to War (Chicago: Nelson-Hall, 1983); Michael S. Shull und David E. Wilt, *Doing Their Bit: Wartime American Animated Short Films, 1939–1945* (Jefferson, NC: McFarland, 1987); Bernard F. Dick, *The Star-Spangled Film: The American World War II Film* (Lexington: University Press of Kentucky, 1985); Thomas Doherty, *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II* (New York: Columbia University Press, 1993); Michael S. Shull und David E. Wilt, *Hollywood War Films, 1937–1945: An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II* (Jefferson, NC: McFarland, 1996); Michael E. Birdwell, *Celluloid Soldiers: The Warner Bros. Campaign against Nazism* (New York: New York University Press, 1999).

- 22 Deutsche Fox-Film an Wilhelm Brückner, 10.1.1938, NS 10/125, BArch.
- 23 Für Untersuchungen zu den Geschäften anderer amerikanischer Firmen mit den Nazis vgl. Edwin Black, *IBM and the Holocaust: The Strategic Alliance between Nazi Germany and America's Most Powerful Corporation* (New York: Crown, 2001); Edwin Black, *Nazi Nexus: America's Corporate Connections to Hitler's Holocaust* (Washington, D.C.: Dialog Press, 2009); Henry Ashby Turner Jr., *General Motors and the Nazis: The Struggle for Control of Opel, Europe's Biggest Carmaker* (New Haven: Yale University Press, 2005); Charles Higham, *Trading with the Enemy: An Exposé of the Nazi-American Money Plot 1933–1949* (New York: Delacorte Press, 1983); Reinhold Billstein et al., *Working for the Enemy: Ford, General Motors, and Forced Labor in Germany during the Second World War* (New York: Bergham, 2000).
- 24 Vgl. etwa George Canty, „German Film Developments“, 27.12.1934, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151; Douglas Miller an Amerikanische Botschaft, 14.5.1936, File Class 281: Germany 1930–1945, RG 151, NA.
- 25 Zur jüdischen Herkunft der Hollywoodchefs vgl. Neal Gabler, *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood* (New York: Crown, 1988).
- 26 Es liegen einige fundierte Studien über die Exportmärkte von Hollywood in dieser Zeitspanne vor, welche Passagen dazu enthalten, wie Hollywood für das Ausland bestimmte Versionen amerikanischer Filme änderte. Eines der zentralen Argumente dieses Buchs jedoch besteht darin, dass der Umgang mit Nazi-Deutschland sich grundlegend von dem mit anderen Nationen unterschied. Erstens änderte Hollywood seine Filme generell nur für bestimmte Märkte und nicht (worauf die Nationalsozialisten bestanden) für die ganze Welt. Zweitens lassen sich normale Geschäftsbeziehungen mit anderen Demokratien oder konstitutionellen Monarchien nicht mit einem Geschäftsarrangement mit einem totalitären Regime vergleichen. Zu Hollywoods Umgang mit dem Ausland vgl. Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–34* (London: BFI, 1985); Ian Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920–1950* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992); Ruth Vasey, *The World According to Hollywood, 1918–1939* (Madison: University of Wisconsin Press, 1997); John Trumbour, *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920–1950* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002). Für eine zeitgenössische Studie vgl. John Eugene Harley, *World-Wide Influences of the Cinema: A Study of Official Censorship and the International Cultural Aspects of Motion Pictures* (Los Angeles: University of Southern California Press, 1940).

Hitlers Filmobsession

- ¹ Nicolaus von Below, *Als Hitlers Adjutant 1937–45* (Mainz: Von Hase & Koehler, 1980), 33, 152, 282–283; Fritz Wiedemann, *Der Mann, der Feldherr werden wollte: Erlebnisse und Erfahrungen des Vorgesetzten Hitlers im 1. Weltkrieg und seines späteren Persönlichen Adjutanten* (Velbert: Blick + Bild, 1964), 68–78. Vgl. auch Ian Kershaw, *Hitler 1889–1936* (München: Pantheon, 2013), 671–672; Kershaw, *Hitler 1936–1945* (München: Pantheon, 2013), 71.
- ² SS-Obersturmführer E. Bahls an Propagandaministerium, 24.4.1939, NS 10/49; Bahls an Propagandaministerium, 16.8.1938, NS 10/45, BArch.
- ³ Max Wünsche an Propagandaministerium, 21.11.1938, NS 10/45, BArch; Bahls an Propagandaministerium, 16.8.1938.
- ⁴ Bahls an Propagandaministerium, 24.4.1939.
- ⁵ Ibid.; Hitlers Tagesprogramm für Sonntag, 19.6.1938, NS 10/125, BArch; Bahls an Propagandaministerium, 16.8.1938.
- ⁶ Bahls an Propagandaministerium, 24.4.1939; Hitlers Tagesprogramm für Sonntag, 19.6.1938.
- ⁷ Hitlers Tagesprogramm für Samstag, 19.11.1938, NS 10/125; Max Wünsche an Propagandaministerium, 21.11.1938, NS 10/45, BArch.
- ⁸ Hitlers Tagesprogramm für Mittwoch, 22.6.1938, NS 10/125, BArch.
- ⁹ SS-Untersturmführer an Propagandaministerium, 23.6.1938, NS 10/44, BArch; Wünsche an Propagandaministerium, 21.11.1938.
- ¹⁰ Wünsche an Propagandaministerium, 21.11.1938.
- ¹¹ Hitlers Tagesprogramm für Donnerstag, 15.9.1938, NS 10/125, BArch.
- ¹² Wiedemann, *Der Mann, der Feldherr werden wollte*, 78.
- ¹³ Hitlers Tagesprogramm für Donnerstag, 23.6.1938, und Dienstag, 21.6.1938, NS 10/125; Bahls an Propagandaministerium, 24.4.1939; Hitlers Tagesprogramm für Donnerstag, 30.6.1938, Montag, 4.7.1938, und Sonntag, 19.6.1938, NS 10/125, BArch. Schreibweisen und Filmtitel angepasst.
- ¹⁴ Ernst Seeger an Wilhelm Brückner, 27.7.1937, NS 10/48, BArch.
- ¹⁵ Elke Fröhlich et al., Hrsg., *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Eintrag für 22.12.1937, Teil 1, Bd. 5, (München: K.G. Saur, 2000), 64.
- ¹⁶ Fröhlich et al., *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Eintrag für 25.1.1937, Teil 1, Bd. 3/II, 344; *Die Kameliendame*, Originaltitel: *Camille*, Regie: George Cukor (MGM, 1936).
- ¹⁷ Wünsche an Propagandaministerium, 21.11.1938.
- ¹⁸ Karl Macht, „Amerikanischer und deutscher Humor“, *Der Angriff*, 23.10.1937, 11.
- ¹⁹ Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, 344; *Block-Heads*, Regie: John G. Blystone (MGM, 1938).
- ²⁰ Martin Broszat, *Der Staat Hitlers. Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung* (München: dtv, 1989), 418; Bahls an Propagandaministerium, 4.7.1938, NS 10/45, BArch.
- ²¹ *Tip-Off Girls*, Regie: Louis King (Paramount, 1938).
- ²² Hitlers Tagesprogramm für Sonntag, 19.6.1938.
- ²³ Broszat, *Der Staat Hitlers*, 418; Hitlers Tagesprogramm für Mittwoch, 22.6.1938. Vgl. auch Kershaw, *Hitler 1936–1945*, 159.
- ²⁴ Adolf Hitler, *Mein Kampf. Eine kritische Edition* (München: IfZ), 329.
- ²⁵ Reinhold Hanisch, „I Was Hitler’s Buddy“, *The New Republic*, 5.4.1939, 239–241.
- ²⁶ Ibid., 242. Bald nachdem der Bericht von Hanisch auf Deutsch publiziert worden war, ließ Hitler ihn aufspüren und umbringen. Vgl. Joachim C. Fest, *Hitler: Eine Biografie* [1973] (Berlin: Ullstein, 2010), 42.
- ²⁷ *Der Tunnel*, Regie: William Wauer (Imperator-Film GmbH, 1915). Das Münchner Filmmuseum verfügt über eine Kopie des Films.

- 28 Kershaw, *Hitler 1889-1936*, 151-172.
- 29 Hitler, *Mein Kampf*, 327-329, 1193, 1195.
- 30 Ibid., 1193.
- 31 Ibid., 1193-1195.
- 32 Ibid., 1199-1201.
- 33 Kershaw, *Hitler 1889-1936*, 299-300.
- 34 Hitler, *Mein Kampf*, 443; Kershaw, *Hitler 1889-1936*, 121.
- 35 Hitler, *Mein Kampf*, 457.
- 36 Ibid., 459.
- 37 Ibid., 461.
- 38 Ibid., 461-465.
- 39 Ibid., 519-523.
- 40 Ibid., 527, 529.
- 41 Ibid., 529-539.
- 42 Thomas Weber, *Hitler's First War: Adolf Hitler, the Man of the List Regiment, and the First World War* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 53, 214-215, 223.
- 43 Ibid., 173-174.
- 44 Hitler, *Mein Kampf*, 545, 547-549. Hitlers Erblindung war in Wirklichkeit psychosomatischer Natur. Siehe Weber, *Hitler's First War*, 221.
- 45 Hitler, *Mein Kampf*, 549-553.
- 46 Ibid., 557.
- 47 Ibid., 489-499, 501, 505.
- 48 Ibid., 501.
- 49 Ibid., 501, 497.
- 50 Ibid., 503-513.
- 51 Ibid., 519.
- 52 Michael T. Isenberg, *War on Film: The American Cinema and World War I, 1914-1941* (East Brunswick: Associated University Press, 1981), 147-151.
- 53 „Metro-Goldwyn-Film ‚Mare Nostrum‘“, *Lichtbild-Bühne*, 6.3.1926, 12-13; *Mare Nostrum*, Regie: Rex Ingram (MGM, 1926).
- 54 Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues* (Berlin: Propyläen, 1929). Zur Rezeption des Romans in Deutschland vgl. Hubert Rüter, *Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues: Ein Bestseller der Kriegsliteratur im Kontext* (München: Schöningh, 1980).
- 55 Film-Oberprüfstelle Nr. 1254, „Im Westen nichts Neues“, 11.12.1930, DF, 3; Modris Eksteins, „War, Memory, and Politics: The Fate of the Film *All Quiet on the Western Front*“, *Central European History* 13 (1980): 63.
- 56 Fröhlich et al., *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Eintrag für 2.9.1929, Teil 1, Bd. 1/III, 316.
- 57 *Im Westen nichts Neues*, Originaltitel: *All Quiet on the Western Front*, Regie: Lewis Milestone (Universal Pictures, 1930). Die Dialogausschnitte folgen im Wesentlichen der Übersetzung von J. Schebera in: Bärbel Schrader, Hrsg., *Der Fall Remarque: „Im Westen nichts Neues“ - Eine Dokumentation* (Leipzig: Reclam 1992).
- 58 Hitler, *Mein Kampf*, 1183, 1185.
- 59 Eksteins, „War, Memory, and Politics“, 63.
- 60 Zum Gebrauch des Begriffs „Filmkrieg“ vgl. etwa „Soll der Filmkrieg weitergehen? Schlachtfeld: Das deutsche Lichtspielhaus“, *Lichtbild-Bühne*, 20.12.1930, 1.
- 61 Eksteins, „War, Memory, and Politics“, 71.
- 62 Ibid., 71-72; Jerold Simmons, „Film and International Politics: The Banning of *All Quiet on the Western Front* in Germany and Austria, 1930-1931“, *Historian* 52,

Nr. 1 (Nov. 1989): 40–41. Leni Riefenstahl erwähnt diese Episode auch in ihrer Autobiografie: Leni Riefenstahl, *Memoiren* (München: Knauer, 1994), 102. Für eine umfassende Darstellung der Produktion und Rezeption von *Im Westen nichts Neues* vgl. Andrew Kelly, *Filming All Quiet on the Western Front: „Brutal Cutting, Stupid Censors, Bigoted Politicians“* (New York: Tauris, 1998). Für eine Darstellung der den Film umgebenden Kontroversen in Deutschland vgl. Peter Jelavich, *Berlin Alexanderplatz: Radio, Film, and the Death of Weimar Culture* (Berkeley: University of California Press, 2006), 156–190.

- 63 Eksteins, „War, Memory, and Politics“, 72–75.
- 64 Film-Oberprüfstelle Nr. 1254, „Im Westen nichts Neues“, 11.12.1930, 1–2; Eksteins, „War, Memory, and Politics“, 75.
- 65 Film-Oberprüfstelle Nr. 1254, „Im Westen nichts Neues“, 11.12.1930, 4–9.
- 66 *Reichsgesetzblatt*, 12.5.1920, 953.
- 67 Film-Oberprüfstelle Nr. 1254, „Im Westen nichts Neues“, 11.12.1930, 9–13.
- 68 *Ibid.*, 16–19.
- 69 *Ibid.*, 19–25.
- 70 „Unser der Sieg!“, *Der Angriff*, 12.12.1930, 1.
- 71 Film-Oberprüfstelle Nr. 1254, „Im Westen nichts Neues“, 11.12.1930, 19.
- 72 *Ibid.*, 13–14.
- 73 Der nachfolgende Wortwechsel findet sich unter *ibid.*, 14–16.
- 74 Results of Prohibition of „All Quiet on the Western Front“, 18.12.1930, *All Quiet on the Western Front File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- 75 Carl Laemmle an Hearst, 10.12.1930, 9:10 Uhr, und 10.12.1930, 9:16 Uhr, William Randolph Hearst Papers, Box 7, Folder 17, BL.
- 76 William Randolph Hearst, „Peace and Good Will“, *San Francisco Examiner*, 12.12.1930, 1.
- 77 Filmprüfstellenbericht 29.102, „Im Westen nichts Neues“, 8.6.1931, DF.
- 78 Deutsche Universal an Auswärtiges Amt, 28.8.1931, Deutsche Gesandtschaft in Lissabon, 160: Filme, Bd. 2, PAAA.
- 79 „Germany Removes Its Ban Completely on ‚All Quiet‘“, *Film Daily*, 3.9.1931, 1.
- 80 Harold L. Smith an Frederick Herron, 5.11.1931, *All Quiet on the Western Front File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- 81 Auswärtiges Amt an Deutsche Gesandtschaft in Lissabon, 7.10.1931, Deutsche Gesandtschaft in Lissabon, 160: Filme, Bd. 2, PAAA.
- 82 Deutsche Botschaft in Paris an Auswärtiges Amt, 14.11.1931, Deutsche Botschaft in Paris, 2281: Filme, Bd. 3, PAAA.
- 83 Deutsche Universal an Auswärtiges Amt, 27.11.1931, Deutsche Botschaft in Paris, 2281: Filme, Bd. 3, PAAA.
- 84 Resümee, 28.12.1931, *All Quiet on the Western Front File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- 85 G.A. Struve an John V. Wilson, 29.12.1931, *All Quiet on the Western Front File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- 86 Frederick Herron an Jason Joy, 11.1.1932, *All Quiet on the Western Front File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- 87 Carl Laemmle an Hearst, 18.1.1932, William Randolph Hearst Papers, Box 7, Folder 17, BL.
- 88 Udo Bayer, „Laemmle’s List: Carl Laemmle’s Affidavits for Jewish Refugees“, *Film History* 10 (1998): 501–521.
- 89 Deutsche Universal an Auswärtiges Amt, 10.3.1932, Deutsche Botschaft in Rom, 835a: Deutschfeindliche Filmpropaganda, Bd. 2, PAAA.
- 90 Hitlers Tagesprogramm für Mittwoch, 22.6.1938, und Samstag, 19.11.1938.

- [91] Hitler, *Mein Kampf*, 495.
- [92] Welch, *Propaganda and the German Cinema*, 37.
- [93] *Triumph des Willens*, Regie: Leni Riefenstahl (Leni Riefenstahl-Produktion/Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935).
- [94] Riefenstahls Strategie in *Triumph des Willens* stimmte auch perfekt mit Hitlers eigenen Fähigkeiten überein. „Ich brauche Massen, wenn ich spreche“, hatte er einst einem Freund anvertraut. „In einem kleinen Kreis finde ich einfach nicht die richtigen Worte.“ Kershaw, *Hitler 1889–1936*, 177.
- [95] *Olympia*, Regie: Riefenstahl (Olympia Film, 1938). Für einen klassischen Essay zu Leni Riefenstahl vgl. Susan Sontag, „Fascinating Fascism“, *New York Review of Books*, 6.2.1975, 23–30.
- [96] Hitler hatte kurz zuvor in der sogenannten „Nacht der langen Messer“ die Ermordung von 150 bis 200 Mitgliedern der SA orchestriert.
- [97] Zehn Jahre später, gerade als im 2. Weltkrieg auf dem Schlachtfeld Hitlers letzte Reserven aufgeboten wurden, leistete er einen anderen, weit stärker fehlgeleiteten Beitrag zur deutschen Filmindustrie. Er befahl, dass 187.000 Reservesoldaten als Komparsen in dem epischen Farbfilm *Kolberg* eingesetzt wurden, der den Aufstand deutscher Zivilisten gegen den Einmarsch der napoleonischen Armee zeigt. Dem Regisseur zufolge war Hitler „überzeugt, dass [ein] solcher Film ebenso nützlich sei wie eine gewonnene Schlacht“. Kershaw, *Hitler 1936–1945*, 930.
- [98] Meine Behauptung, dass Hitler die Produktion deutscher Wochenschauen persönlich überwachte, beruht auf Materialien in NS 10, den Dossiers von Hitlers Adjutanten, im Bundesarchiv. Der Index zu NS 10 hält fest, die Sammlung enthalte „Vorfürhungen und Beurteilungen von Wochenschauen und Spielfilmen mit Änderungsvorschlägen Hitlers“. Dies bezieht sich auf Hitlers sichtbare Streichungen und Ergänzungen zu den Texten der Wochenschauen. Friedrich Kahlenberg, *Bestand NS 10: Persönliche Adjutantur des Führers und Reichskanzlers* (Koblenz: Bundesarchiv, 1970), 21. Untersuchungen zu den nationalsozialistischen Wochenschauen liegen vor von Hilmar Hoffmann, *The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933–1945* (Providence: Berghahn, 1996); Ulrike Bartels, *Die Wochenschau im Dritten Reich* (Frankfurt a.M.: Lang, 2004).
- [99] Hitlers Adjutant an Propagandaministerium, 2.6.1938, NS 10/44, Bl. 72, BArch.
- [100] Wochenschau 512, 24.6.1940, NS 10/49, Bl. 182, BArch.
- [101] Nicht nummerierte Wochenschau, NS 10/49, Bl. 278–282, BArch.
- [102] Nicht nummerierte Wochenschau, NS 10/49, Bl. 228, BArch.
- [103] Nicht nummerierte Wochenschau, NS 10/49, Bl. 146, BArch.
- [104] Nicht nummerierte Wochenschau, NS 10/49, Bl. 307–311, BArch.

Auftritt: Hollywood

- [1] „Screen: Long Arm of Hitler Extends to Hollywood Studio“, *Newsweek*, 26.6.1937, 22.
- [2] E.A. Dupont, „Die deutschfeindlichen ‚Engel der Hölle‘“, *B.Z. am Mittag*, 20.11.1930, 1–2. Für eine Diskussion von Duponts Arbeit vgl. Jürgen Bretschneider, Hrsg., *Ewald André Dupont: Autor und Regisseur* (München: text + kritik, 1992); Paul Matthew St. Pierre, *E.A. Dupont and His Contribution to British Film: Variete, Moulin Rouge, Piccadilly, Atlantic, Two Worlds, Cape Forlorn* (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2010).

- [3] Dupont, „Die deutschfeindlichen ‚Engel der Hölle‘“, 1-2.
- [4] Ibid.
- [5] „‚Hell’s Angels‘: Why Germany Objects to the Film“, *The Observer*, 23.11.1930, 10. Zu anderen Kommentaren in der Presse vgl. „‚Anti-German‘ War Film: Diplomatic Protest Likely“, *Manchester Guardian*, 21.11.1930, 8; „‚Hell’s Angels‘: German Official Protest“, *The Times*, 21.11.1930, 14; „Dupont Pans ‚Hell’s Angels‘“, *Variety*, 26.11.1930, 6.
- [6] „Hetzfilme gegen Deutschland: Die Märchen von deutschen Kriegsgräueln erreichen Rekordkassen am Broadway“, *Der Film*, 18.10.1930, 2; „Intervention in London? Lebhafter Telegrammwechsel des Auswärtigen Amts mit London wegen ‚Engel der Hölle‘“, *Der Film*, 22.11.1930, 1; „No Reich Protest on Film: London Embassy Denies Diplomatic Action on ‚Hell’s Angels‘“, *New York Times*, 21.11.1930, 9.
- [7] „No Protest on War Film: Britain Says Germany Did Not Ask ‚Hell’s Angels‘ Be Barred“, *New York Times*, 25.11.1930, 34.
- [8] „‚Engel der Hölle‘ in 20 Pariser Kinos“, *Lichtbild-Bühne*, 21.9.1931, 1; Frederick Herron an Jason Joy, 17.11.1931, *Hell’s Angels* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [9] „Frankreich verbietet ‚Engel der Hölle‘“, *Lichtbild-Bühne*, 26.9.1931, 1; Herron an Joy, 17.11.1931.
- [10] Lamar Trotti an Will Hays, 13.9.1930, *Hell’s Angels* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [11] Frederick Herron an Jason Joy, 7.6.1932, *Hell’s Angels* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [12] Jens Ulff-Møller, *Hollywood’s Film Wars with France: Film Trade Diplomacy and the Emergence of the French Film Quota Policy* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2001), 69–74; Thompson, *Exporting Entertainment*, 106.
- [13] „‚One for One‘, Say Germans: Commerce Dept. Holds Valuable Information“, *Variety*, 19.11.1924, 21.
- [14] Thompson, *Exporting Entertainment*, 106–107, 36, 128; Ulff-Møller, *Hollywood’s Film Wars with France*, 74.
- [15] Eksteins, „War, Memory, and Politics“, 66–67; George Canty, „Weekly Report 2“, 9.7.1932, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.
- [16] Frederick Herron an John V. Wilson, 16.4.1932, *The Lost Squadron* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH; Canty, „Weekly Report 2“, 9.7.1932.
- [17] Canty, „Weekly Report 3“, 16.7.1932, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.
- [18] Reichsministerium des Innern, *Reichsministerialblatt*, 2.7.1932, 371.
- [19] Auswärtiges Amt, Rundschreiben, 27.8.1932, Deutsche Gesandtschaft in Lissabon, 160: Filme, Bd. 2, PAAA.
- [20] Paul Schwarz, „Warnungen wegen der Filme ‚Hell’s Angels‘, ‚Casque de Cuir‘ und ‚Mamba‘“, 10.12.1932, Paris 2281: Filme, Bd. 4, PAAA.
- [21] Ibid.
- [22] Ibid.
- [23] Ibid.
- [24] Ibid. Ausführungen von Kelly im Original englisch.
- [25] Ibid.
- [26] „Keine United-Artists-Filme in Deutschland: ‚LBB‘ Interview mit A.W. Kelly“, *Lichtbild-Bühne*, 20.9.1933, 2.
- [27] „United Artists Filme in Deutschland“, *Film-Kurier*, 8.3.1934, 1; „UA Back into German Market After 4 Years“, *Variety*, 20.3.1934, 15.

- [28] Frederick Herron an Jason Joy, 21.3.1932, *The Lost Squadron* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [29] Vasey, *The World According to Hollywood*, 80–84.
- [30] Referat des Gesandtschaftsrats Dr. Freudenthal, 18.4.1933, Deutsche Botschaft in Paris, 2282: Filmwesen, Bd. 5, PAAA, 4–5, 2–3, 11.
- [31] Vasey, *The World According to Hollywood*, 82; Valentin Mandelstamm an Carl Laemmle Jr., 31.3.1930, *All Quiet on the Western Front* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [32] Referat des Gesandtschaftsrats Dr. Freudenthal, 18.4.1933, 1, 3.
- [33] Ibid., 3–4, 6–7.
- [34] Ibid., 7, 5.
- [35] *Flügel aus Stahl*, Originaltitel: *Wings*, Regie: William A. Wellman (Paramount, 1927); Tony Thomas, *Howard Hughes in Hollywood* (Secaucus, NJ: Citadel Press, 1985), 42–43; Donald L. Barlett und James B. Steele, *Empire: The Life, Legend, and Madness of Howard Hughes* (New York: Norton, 1979), 64–66.
- [36] Dick Grace, *The Lost Squadron* (New York: Grosset & Dunlap, 1931), 15.
- [37] *The Lost Squadron*, Regie: George Archainbaud (RKO, 1932).
- [38] Referat des Gesandtschaftsrats Dr. Freudenthal, 18.4.1933, 5, 13; „Diplomatische Schritte wegen ‚Verlorener Schwadron‘“, *Lichtbild-Bühne*, 4.4.1932, 1.
- [39] Herron an Joy, 21.3.1932.
- [40] Herron an Wilson, 16.4.1932.
- [41] Frederick Herron an John V. Wilson, 29.4.1932, *The Lost Squadron* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [42] Referat des Gesandtschaftsrats Dr. Freudenthal, 18.4.1933, 10–11, 13.
- [43] Ibid., 6.
- [44] Ibid., 9–10.
- [45] „Aufzeichnung“, 18.4.1933, Paris 2282: Filmwesen, Bd. 5, PAAA.
- [46] Referat des Gesandtschaftsrats Dr. Freudenthal, 18.4.1933, 7–9.
- [47] Ibid., 9, 10.
- [48] Ibid., 12–14.
- [49] Canty, „Weekly Report 40“, 1.4.1933, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA; Werner Freiherr von Grünau an Georg Gyssling, 20.3.1933, File 702.6211/663, 1930–39 Central Decimal File, RG 59, NA.
- [50] NSDAP an Reichskanzlei, undatiert, „General-Konsulat New-York“, NS 43/47, Bl. 337, BArch.
- [51] *Captured!*, Regie: Roy Del Ruth (Warner Brothers, 1933).
- [52] Resümee, 15.6.1933, *Captured!* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [53] Gustav Müller, „Aufzeichnung“, 13.1.1934, Deutsche Botschaft in Rom, 835a: Deutschfeindliche Filmpropaganda, Bd. 2, PAAA. Dieser Bericht enthält alle Streichungen, die Gyssling sieben Monate zuvor gefordert hatte.
- [54] Ibid.
- [55] Propagandaministerium an Konsulate, Botschaften und Gesandtschaften, 25.1.1934, Deutsche Botschaft in Rom, 835a: Deutschfeindliche Filmpropaganda, Bd. 2, PAAA.
- [56] Diese Formulierung stammt aus Gysslings Brief an Columbia Pictures über *Below the Sea*, den er fast zur selben Zeit absandte. Vgl. Georg Gyssling an Columbia Pictures, 11.9.1933.
- [57] George Canty, „Economic and Trade Notes 237“, 17.5.1933, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.
- [58] „Ich bin ein entfloherer Kettensträfling“, *Völkischer Beobachter*, 19.–20.3.1933, 5.

- [59] Frederick Herron an James Wingate, 7.12.1933, *The House of Rothschild* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [60] Müller, „Aufzeichnung“, 13.1.1934; Frederick Herron an Gustav Müller, 29.1.1934, Deutsche Botschaft in Rom, 835a: Deutschfeindliche Filmpropaganda, Bd. 2, PAAA.
- [61] Herron an Wingate, 7.12.1933.
- [62] Gustav Müller an Frederick Herron, 5.2.1934, File 811.4061 Mad Dog of Europe/6, 1930–39 Central Decimal File, RG 59, NA; *Below the Sea*, Regie: Albert Rogell (Columbia Pictures, 1933). Vgl. auch Gyssling an Columbia Pictures, 11.9.1933.
- [63] „2 U.S. Co.'s Bow to Nazi Stand“, *Variety*, 6.2.1934, 11. Warner Brothers ging sogar noch weiter, um nicht in Schwierigkeiten zu geraten. Ende 1933 brachte die Firma einen Film mit dem Titel *Ever in My Heart* heraus, der die Geschichte eines deutschen Immigranten erzählt, welchem während des 1. Weltkriegs in den USA Diskriminierungen widerfahren. Er verliert seinen Job, sein Hund wird zu Tode gesteinigt und die Familie seiner Frau besteht darauf, dass er seinen Namen ändert. „Sie erlauben mir, Bürger zu sein“, beklagt er sich, „aber Amerikaner darf ich keiner sein“. Anders gesagt veröffentlichte Warner Brothers zu einer Zeit, als in Deutschland die Judenverfolgung einsetzte, einen Film über die Verfolgung der deutschen Minderheit in den USA. *Ever in My Heart*, Regie: Archie Mayo (Warner Brothers, 1933).
- [64] Propagandaministerium an Konsulate, Botschaften und Gesandtschaften, 25.1.1934.
- [65] „WB 1st U.S. Co. to Bow out of Germany“, *Variety*, 17.7.1934, 1.
- [66] Thompson, *Exporting Entertainment*, 36.
- [67] „Dept. of Com. Picture Dept.“, *Variety*, 17.12.1924, 26.
- [68] Canty, „Weekly Report 1“, 2.7.1932, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA; Canty „Weekly Report 3“, 16.7.1932.
- [69] Canty, „Weekly Report 35“, 25.2.1933, und „Weekly Report 46“, 13.5.1933, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.
- [70] [Albert Sander], „Rassenfrage, Kontingent, u. Lizenzen. Das Raether-Interview in *The Era*“, *Der Film*, 16.7.1932, 1–2.
- [71] Canty, „Weekly Report 41“, 8.4.1933, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.
- [72] Canty, „Weekly Report 44“, 29.4.1933, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA; Canty, „Weekly Report 41“, 8.4.1933.
- [73] „‘Blocked’ Marks Seen in Wider Use“, *New York Times*, 21.5.1933, N7; „Schacht Loan Plan Faces Difficulties“, *New York Times*, 22.5.1933, 23. Vgl. auch John Weitz, *Hitler's Banker: Hjalmar Horace Greeley Schacht* (Boston: Little, Brown, 1997), 154–156.
- [74] Fast zwei Jahre nachdem die Nationalsozialisten an die Macht kamen, schrieb Canty: „Insofern als der Film als ein kulturelles Produkt und nicht als Ware klassifiziert wird, war er einer der letzten Gegenstände, bei denen sich die Auswirkungen der deutschen Devisenbeschränkungen voll bemerkbar machten; und dies geschah erst vor vergleichsweise kurzer Zeit.“ Canty, „German Film Developments“, 27.12.1934, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.
- [75] Canty, „Weekly Report 38“, 18.3.1933, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.
- [76] Klaus Kreimeier, *The Ufa Story* (Berkeley: University of California Press, 1996), 210–212.
- [77] Canty, „Weekly Report 41“, 8.4.1933.
- [78] Canty, „Weekly Report 43“, 22.4.1933, Commercial Attachés in Germany 1931–

1940, RG 151, NA.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ „U.S. Filmers Protest Restrictions in Germany, but Carry on Trade“, *Variety*, 25.4.1933, 13. Jack Warner lieferte später einen überzeichneten Bericht davon, was seinem Manager in Berlin widerfahren war, und gab fälschlicherweise an, dies sei der Grund für den Rückzug seiner Firma aus Deutschland gewesen: „Ich fuhr zum Schloss von Max Reinhardt in Salzburg. Dort erreichte mich die abscheuliche Nachricht, dass Joe Kauffman, unser Mann in Deutschland, in Berlin von Nazitotschlägern umgebracht worden war. Wie so viele andere Juden, wurde er in einer Gasse von einer Überzahl in die Enge getrieben. Sie schlugen ihn mit Fäusten und Knüppeln und traten mit ihren Stiefeln so lange auf ihn ein, bis er tot war, dann ließen sie ihn dort liegen.“ In Wirklichkeit verließ Kauffman (dessen wirklicher Name Phil war und nicht Joe) Deutschland im Jahr 1934, nachdem er von Nazischlägern verprügelt worden war, und er starb später im selben Jahr friedlich in Stockholm. Jack Warner, *My First Hundred Years in Hollywood* (New York: Random House, 1964), 248–249.

⁸¹ Canty, „Weekly Report 43“, 22.4.1933.

⁸² Canty, „Weekly Report 44“, 29.4.1933; Canty, „Weekly Report 41“, 8.4.1933.

⁸³ Canty, „Weekly Report 45“, 6.5.1933, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA; Canty „Weekly Report 46“, 13.5.1933.

⁸⁴ „U.S. Film Units Yield to Nazis On Race Issue“, *Variety*, 9.5.1933, 13.

⁸⁵ Canty, „Weekly Report 47“, 20.5.1933, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.

⁸⁶ Douglas Miller, „Special Report 55: German Film Problems“, 23.12.1935, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA. Miller fügte seinem Bericht die folgende Anmerkung hinzu: „Direktor Kaelber ... sagte, dass nun, da alle Nichtarier aus der deutschen Filmindustrie entfernt worden waren, der nächste Schritt ... die Vernichtung des jüdischen Geistes sein müsse. Genaueres über diesen Plan ließ er jedoch nicht verlauten.“

⁸⁷ Canty, „Weekly Report 49“, 3.6.1933, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA. Die Hollywoodstudios profitierten beträchtlich vom Talent einer großen Anzahl an jüdischen Filmemachern, die Berlin in Richtung Los Angeles verließen. Vgl. „Hollywood to Give German Jews Work: Goldwyn Organizes Movement to Employ all the Able Film Figures Barred by Reich“, *New York Times*, 3.7.1933, 14. Goldwyns Angebot bezog sich lediglich auf Filmexperten, nicht auf Filmvertreter. Für eine Diskussion zu den Emigranten vgl. John Russell Taylor, *Strangers in Paradise: The Hollywood Émigrés 1933–1950* (New York: Holt, Reinhart & Winston, 1983).

⁸⁸ George Canty, „Special Report 4: German Film Law Extended for Three Years with Slight Modifications“, 1.8.1933, und „Special Report 112: Outlook for the 1934/35 Season for German Films“, 26.6.1934, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.

⁸⁹ George Canty, „Motion Pictures Abroad: The German Film Industry During 1933“, 16.2.1934, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.

⁹⁰ Canty, „Weekly Report 45“, 6.5.1933.

⁹¹ Zit. n. Gabler, *An Empire of Their Own*, 2.

⁹² Moshe R. Gottlieb, *American Anti-Nazi Resistance, 1933–1941: An Historical Analysis* (New York: KTAV, 1982), 31–34. Neben Gottliebs Buch, das sich stark auf die Boykottbewegung konzentriert, gibt es eine allgemeine Untersuchung der Reaktion der amerikanischen jüdischen Community auf den Aufstieg des Nazismus: Gulie Ne’eman Arad, *America, Its Jews, and the Rise of Nazism* (Bloomington:

Indiana University Press, 2000).

- [93] Gottlieb, *American Anti-Nazi Resistance*, 59-64, 83-85. Das American Jewish Committee führte für seine Ablehnung der Boykottbewegung drei Gründe an: (1) die Furcht, heimischen Antisemitismus zu entfachen, (2) den Wunsch, die Hitlerei nicht mit Hitlerei zu bekämpfen und (3) eine wachsende Tendenz unter Amerikanern, ohnehin keine deutschen Waren zu kaufen. Der Generalsekretär des Komitees, Morris Waldman, schrieb: „Ein Boykott ist ein zweischneidiges Schwert, das unschuldigen Menschen schadet, darunter auch Juden, sowohl in Deutschland als auch in den Ländern, die den Boykott praktizieren.“
- [94] „Mank' To Produce Picture in East“, *Hollywood Reporter*, 6.6.1933, 1; „Jaffe Leaves Radio to Go Independent“, *Hollywood Reporter*, 11.7.1933, 1.
- [95] Sam Jaffe, „To The Entire Motion Picture Industry“, *Hollywood Reporter*, 12.7.1933, 4.
- [96] „Mank' Back At MGM“, *Hollywood Reporter*, 30.6.1933, 1.
- [97] „Will Work on ‚Mad Dog‘“, *Hollywood Reporter*, 19.7.1933, 2; Leon Lewis an Richard Gutstadt, 17.8.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 14, UA.
- [98] Herman Mankiewicz und Lynn Root, „The Mad Dog of Europe“, Copyright Records, Box 158, Reg. Nr. 25.996, 26.12.1933, Manuscript Division, LC. Al Rosen sandte das Skript im Dezember 1933 an das Copyright Office und meines Wissens ist dies die einzige erhaltene Kopie. Sie wurde von Alice Birney zur Archivierung ausgewählt. Eigen- und Ortsnamen wurden in dieser Version durch fiktionale Namen ersetzt, aber wie meine Schilderung deutlich macht, wurden in der Originalversion die richtigen Namen verwendet (Hitler, Goebbels, Göring, etc.).
- [99] Ibid., 41-42.
- [100] Ibid., 59.
- [101] Ibid., 60.
- [102] Ibid., 62-63.
- [103] Ibid., 82.
- [104] Ibid., 95-96.
- [105] Ibid., 92.
- [106] Ibid., 101.
- [107] Ibid., 108.
- [108] Ibid., 112, 114.
- [109] „Jaffe and Mankiewicz Flout Hays ‚Mad Dog‘ Ban“, *Hollywood Reporter*, 18.7.1933, 1.
- [110] „Hitlers Regime Topic of ‚Mad Dog‘“, *Washington Post*, 17.10.1933, 11, Lewis an Gutstadt, 21.7.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 13, UA.
- [111] Joseph Breen an Sol Lesser, 25.11.1936, *The Mad Dog of Europe* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH. Dies ist die Wiederholung eines Arguments, das Breen zuerst Mitte 1933 vorgebracht hatte.
- [112] Lewis an Gutstadt, 21.7.1933.
- [113] Lewis an Gutstadt, 17.8.1933.
- [114] Lewis an Gutstadt, 4.8.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 14, UA.
- [115] Lewis an Gutstadt, 17.8.1933.
- [116] Ibid.
- [117] Ibid.
- [118] Ibid.
- [119] Gutstadt an Lewis, 28.8.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 14, UA.
- [120] Für eine Diskussion des German American Bund vgl. Sander A. Diamond, *The Nazi Movement in the United States 1924-1941* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974). Für eine Diskussion der Silberhemden vgl. Scott Beekman, *William Dudley*

Pelley: A Life in Right-Wing Extremism and the Occult (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2005).

- [121] Gottlieb, *American Anti-Nazi Resistance*, 35-39, 66-67; Felicia Herman, „Hollywood, Nazism, and the Jews, 1933-41“, *American Jewish History* 89, Nr. 1 (2001): 63-69; Leonard Dinnerstein, *Antisemitism in America* (New York: Oxford University Press, 1994), 105-127.
- [122] Gutstadt an Lewis, 28.8.1933.
- [123] Lewis an Gutstadt, 1.11.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 15, UA.
- [124] Lewis an Gutstadt, 1.9.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 15, UA.
- [125] „Rosen Wants Jaffe to Make ‚Mad Dog‘“, *Hollywood Reporter*, 5.10.1933, 3; „‚Mad Dog‘ Starts Nov. 1 At Associated Studios“, *Hollywood Reporter*, 11.10.1933, 6; Louella O. Parsons, „Coast Agent to Produce ‚Mad Dog of Europe‘ - Hitler Story is Purchased by Al Rosen - Picks Up Yarn after Sam Jaffe Abandons It“, *Pittsburgh Post-Gazette*, 9.10.1933, 20; „Thalberg to Start Work in Fortnight - Notwithstanding Frown“, *Los Angeles Times*, 12.10.1933, 11.
- [126] Alva Johnston, „Profiles: The Great Expurgator“, *The New Yorker*, 29.3.1947, 43.
- [127] George Shaffer, „Teacher Tells Personal Life of Anna Sten“, *Chicago Daily Tribune*, 20.10.1933, 21.
- [128] „Charges Nazis Here Using Threats to Halt Production of ‚Mad Dog of Europe‘“, *Jewish Daily Bulletin*, 23.10.1933, 3-4; „Plans Movie Based on Nazi War on Jews Despite Opposition“, *Chicago Daily Tribune*, 15.10.1933, 2; Fred W. Beetsen an Joseph Breen, 4.5.1939, *The Mad Dog of Europe* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [129] „Rosen to Film Hitler Story Despite Fears“, *Washington Post*, 15.10.1933, 3; „Hitler Regime Topic of ‚Mad Dog of Europe‘“, 11; „Rosen Seeks Jewish Aid for His ‚Mad Dog‘“, *Variety*, 24.10.1933, 2; „Depicting the Times“, *The New York Amsterdam News*, 25.10.1933, 6. Vgl. auch Gutstadt an Samuel Untermeyer, 30.10.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 15; Gutstadt an Lewis, 30.10.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 15; Lewis an Gutstadt, 3.11.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 16, UA.
- [130] „Hays Group Sued By Rosen on ‚Mad Dog‘“, *Hollywood Reporter*, 24.10.1933, 3; „Hays Group is Sued Over A Hitler Film“, *New York Times*, 25.10.1933, 22; „Al Rosen’s \$ 1,022,000 Suit Over ‚Mad Dog‘“, *Variety*, 31.10.1933, 21.
- [131] „Charges Nazis Here Using Threats to Halt Production of ‚Mad Dog of Europe‘“, 3-4.
- [132] „Rosen Goes Ahead on Hitler Picture“, *Hollywood Reporter*, 9.2.1934, 5.
- [133] „Al Rosen Returns“, *Hollywood Reporter*, 4.1.1934, 2.
- [134] „Al Rosen Seeks Exhibitor Reaction Re ‚Mad Dog‘“, *Hollywood Reporter*, 3.11.1933, 4.
- [135] *Rosen v. Loew’s Inc.*, Nr. 263, Docket 20.584 (2d Cir. 23.7.1947).
- [136] Propagandaministerium an Deutsche Botschaft in Rom, 9.6.1934, Deutsche Botschaft in Rom, 835a: Deutschfeindliche Filmpropaganda, Bd. 2, PAAA.
- [137] Pierrepont Moffat, Memorandum, 15.6.1934, File 811.4061 Mad Dog of Europe/7, 1930-39 Central Decimal File, RG 59, NA.
- [138] Lester D. Friedman, *Hollywood’s Image of the Jew* (New York: Frederick Ungar, 1982), 9-10.
- [139] Ben Hecht, *A Guide for the Bedevilled* (New York: Scribner’s, 1944), 208.
- [140] *Der Jazzsänger*, Originaltitel: *The Jazzsinger*, Regie: Alan Crosland (Warner Brothers, 1927).
- [141] *Disraeli*, Regie: Alfred E. Green (Warner Brothers, 1929).
- [142] Friedman, *Hollywood’s Image of the Jew*, 12.

- 143 Leonard Mosley, *Zanuck: The Rise and Fall of Hollywood's Last Tycoon* (Boston: Little, Brown, 1984), 125-127.
- 144 Ibid., 129-132.
- 145 Ibid., 134.
- 146 George Arliss, *My Ten Years in the Studios* (Boston: Little, Brown, 1940), 222.
- 147 Arliss, *My Ten Years in the Studios*, 222-223; Tom Stempel, *Screenwriter: The Life and Times of Nunnally Johnson* (San Diego: A.S. Barnes, 1980), 47-48; Harry M. Warner an Will Hays, 9.6.1933, in Rudy Behmler, Hrsg., *Inside Warner Bros.* (New York: Viking, 1985), 12-13; „Arliss and ‚Rothschild‘“, *New York Times*, 22.4.1934, X4.
- 148 *Recollections of Nunnally Johnson: Oral History Transcript, interviewed by Tom Stempel*, Oral-History-Programm, University of California, Los Angeles, 1969, BL, 28.
- 149 *The House of Rothschild*, Regie: Alfred L. Werker (Twentieth Century Pictures, 1934).
- 150 *Tabu der Gerechten*, Originaltitel: *Gentlemen's Agreement*, Regie: Elia Kazan (Twentieth Century-Fox, 1947).
- 151 Darryl Zanuck an James Wingate, 4.12.1933, *The House of Rothschild* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- 152 Gabler, *An Empire of Their Own*, 187-189.
- 153 Birdwell, *Celluloid Soldiers*, 3.
- 154 Mosley, *Zanuck*, 130-131.
- 155 *Recollections of Nunnally Johnson*, 24.
- 156 Robert M. Fells, *George Arliss: The Man Who Played God* (Lanham, MD: Scarecrow, 2004), 135-136.
- 157 George Hembert Westley, „Rothschild“, Twentieth Century-Fox Collection, CAL.
- 158 Maude T. Howell und Sam Mintz, „Outline: Rothschild“, 27.7.1933, Twentieth Century-Fox Collection, CAL.
- 159 „A.H. Wiggin Sailing For Berlin Today: Strawn, Filene, Arliss and Mrs. H.F. Whitney Are Other Bremen Passengers“, *New York Times*, 20.5.1933, 10; Arliss, *My Ten Years in the Studios*, 223-224; Fells, *George Arliss*, 136.
- 160 Arliss, *My Ten Years in the Studios*, 224-225; Fells, *George Arliss*, 135.
- 161 Egon Caesar Conte Corti, *Der Aufstieg des Hauses Rothschild: 1770-1830* (Leipzig: Insel, 1927), 3.
- 162 Ibid., 17, 60, 68, 85, 138.
- 163 Howell und Mintz, „Outline: Rothschild“.
- 164 Arliss, *My Ten Years in the Studios*, 224-225; George Arliss, „Suggestions: Rothschild“, 5.9.1933, Twentieth Century-Fox Collection, CAL.
- 165 Maude T. Howell, „Outline: The Great ‚Rothschild‘“, 11.9.1933, Twentieth Century-Fox Collection, CAL.
- 166 Maude T. Howell und Nunnally Johnson, „Rothschild“, 14.9.1933, Twentieth Century-Fox Collection, CAL.
- 167 Maude T. Howell und Nunnally Johnson, „The Great Rothschilds“, 23.9.1933; Howell und Johnson „First Temp.: The Great Rothschilds“, 28.10.1933, Twentieth Century-Fox Collection, CAL.
- 168 ROTHSCHILD-Konferenz, 26.9.1933, Twentieth Century-Fox Collection, CAL.
- 169 Arliss, „Suggestions: Rothschild“; Corti, *Aufstieg des Hauses Rothschild*, 118.
- 170 Ibid., 114; Niall Ferguson, *The House of Rothschild: Money's Prophets, 1798-1848* (New York: Viking, 1998), 75-76.
- 171 Lewis an Gutstadt, 7.12.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 17, UA.
- 172 Gutstadt an Lewis, 20.12.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 18, UA.

- [173](#) Sigmund Livingston an Repräsentanten des ADL, Vertrauliches Memo, 20.3.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 22, UA.
- [174](#) Ibid.
- [175](#) Lewis an Joseph Schenck, 20.12.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 18, UA.
- [176](#) Darryl Zanuck an Lewis, 21.12.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 18, UA.
- [177](#) Lewis an Gutstadt, 23.12.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 18, UA.
- [178](#) Lewis an Gutstadt, 21.12.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 18, UA; Will Hays an Darryl Zanuck, 21.12.1933, *The House of Rothschild* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [179](#) Joseph Breen an Will Hays, 6.3.1934, *The House of Rothschild* File, MPAA, Production Code Administration Records; Joseph Jonah Cummins an Darryl Zanuck, 16.3.1934, *The House of Rothschild* File, MPAA, Production Code Administration Records; Reverend C.F. Aked, „George Arliss in *The House of Rothschild: A Joy and An Inspiration*“, *The House of Rothschild* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [180](#) Gutstadt an Lewis, 16.3.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 22; Lewis an Gutstadt, 16.3.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 22; Gutstadt an Lewis, 17.3.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 22, UA.
- [181](#) Gutstadt an Mary G. Schonberg, 23.3.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 22, UA.
- [182](#) Lewis an Gutstadt, 7.12.1933; Sigmund Livingston an Louis B. Mayer, 21.12.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 17, UA.
- [183](#) Lewis an Gutstadt, 23.12.1933, JFC; Lewis an Gutstadt, 21.12.1933.
- [184](#) Lewis an Gutstadt, 21.12.1933.
- [185](#) Gutstadt an Lewis, 14.12.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 17, UA.
- [186](#) Lewis an Gutstadt, 23.12.1933.
- [187](#) Gutstadt an Lewis, 22.12.1933, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 17, UA; Gutstadt an Lewis, 14.12.1933.
- [188](#) „Cinema: Up From Jew Street“, *Time*, 26.3.1934, 22.
- [189](#) Eine vereinzelt dastehende Besprechung fasste es so: „Die Charakterzüge, die hier als bewundernswert herausgestellt werden, sind Gerissenheit, Habgier und Rachsucht; es handelt sich hier um Züge, die weder bewundernswert noch spezifisch jüdisch sind. Wenn man den vielen Paradoxien, vor denen der Film fast übergeht, eine weitere hinzufügen möchte, so ist man versucht, darauf hinzuweisen, dass er wirklich einer Verleumdung der Rasse gleichkommt, für die er vorgeblich eintritt.“ William Troy, „Films: Bankers and Technicolor“, *The Nation*, 4.4.1934, 398.
- [190](#) Darryl Zanuck an Joseph Breen, 10.4.1934, *The House of Rothschild* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [191](#) S.Y.Allen an Darryl Zanuck, 11.4.1934, *The House of Rothschild* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH; Gutstadt an Lewis, 26.4.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 23; Lewis an Gutstadt, 30.4.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 23, UA.
- [192](#) Fells, *George Arliss*, 143; Mosley, *Zanuck*, 142, 150-153.
- [193](#) Edward Zeisler an Lewis, 22.3.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 22, UA.
- [194](#) Lewis an Gutstadt, 21.3.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 22, UA.
- [195](#) Gutstadt an Lewis, 9.3.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 21, UA.
- [196](#) Lewis an Gutstadt, 21.3.1934.
- [197](#) Lewis an I.M. Golden, 14.3.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 21, UA.
- [198](#) „Breen to be Hays Group Code Chief: Appointment Marks First Important Step of Industry to Regulate Self“, *Los Angeles Times*, 7.7.1934, A1; „Supreme Censorship Power Given to Hays“, *Los Angeles Times*, 8.7.1934, A1; „Hays Plan Due Today:

- Self-Censorship Parley Called“, *Los Angeles Times*, 11.7.1934, 1; „Hollywood Takes Step to Assure Clean Film“, *Los Angeles Times*, 12.7.1934, 1.
- [199] Lewis an Sigmund Livingston, 13.7.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 25, UA.
- [200] Gutstadt an Lewis, 1.8.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 26; Lewis an Gutstadt, 17.9.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 26, UA.
- [201] Gutstadt an Lewis, 23.3.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 22; Gutstadt an Mary G.Schonberg, 29.3.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 22, UA.
- [202] Gutstadt an Lewis, 25.6.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 24, UA.
- [203] Gutstadt an Lewis, 15.11.1934, JFC, Teil 1, Box 23, Folder 1; Lewis an Gutstadt, 19.11.1934, JFC, Teil 1, Box 23, Folder 1; Lewis an Abraham W. Brussel, 13.7.1934, JFC, Teil 1, Box 22, Folder 25, UA.
- [204] Gutstadt an unbekanntem Empfänger, 1.11.1934, JFC, Teil 1, Box 23, Folder 1, UA.
- [205] Gutstadt an Lewis, 7.2.1935, JFC, Teil 1, Box 23 Folder 4, UA.
- [206] Henry Popkin, „The Vanishing Jew of Our Popular Culture“, *Commentary* 14 (1952): 46-55.
- [207] Hecht, *A Guide for the Bedevilled*, 207, 209-210.
- [208] Deutsche Botschaft in London an Auswärtiges Amt, 26.5.1934, Deutsche Botschaft in Rom, 835a: Deutschfeindliche Filmpropaganda, Bd. 2, PAAA.
- [209] Deutsches Konsulat in Seattle an Deutsche Botschaft in Washington, D.C., 15.5.1934, Deutsche Botschaft in Rom, 835a: Deutschfeindliche Filmpropaganda, Bd. 2, PAAA.
- [210] *Der ewige Jude*, Regie: Fritz Hippler (Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungs-GmbH, 1940).
- [211] *Die Rothschilds*, Regie: Erich Waschneck (UFA, 1940).

„Gut“

- [1] „Here’s one picture Germans spot as OK“, *Variety*, 27.3.1934, 11.
- [2] Fest, *Hitler*, 580.
- [3] Kershaw, *Hitler 1889-1936*, 592-593; Fest, *Hitler*, 585.
- [4] „Hitler cabinet gets power to rule as a dictatorship; Reichstag quits *sine die*“, *New York Times*, 24.3.1933, 1.
- [5] „A Moral Tribunal“, *New York Times*, 26.3.1933, E4.
- [6] *Gabriel over the White House*, Regie: Gregory La Cava (Cosmopolitan/MGM, 1933).
- [7] [Thomas F. Tweed], *Gabriel over the White House* (New York: Farrar & Rinehart, 1933), 134.
- [8] „Selfridge Declares Democracy a Failure; Predicts Its End within 100 or 200 Years“, *New York Times*, 22.6.1932, 10.
- [9] Mordaunt Hall, „Gabriel over the White House“, *New York Times*, 9.4.1933, X3.
- [10] [Tweed], *Gabriel over the White House*.
- [11] Möglicherweise erhielt Hearst eine Kopie von *Gabriel over the White House* von seinem Freund Lloyd George.
- [12] James Wingate an Will Hays, 11.2.1933, *Gabriel over the White House* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH; Bosley Crowther, *Hollywood Rajah: The Life and Times of Louis B. Mayer* (New York: Henry Holt, 1960), 178; Matthew Bernstein, *Walter Wanger, Hollywood Independent* (Berkeley: University of California Press, 1994), 84; David Nasaw, *The Chief: The Life of William Randolph Hearst* (New York: Houghton Mifflin, 2000), 463-466; Louis Pizzitola, *Hearst over Hollywood: Power, Passion, and Propaganda in the Movies* (New York: Columbia University Press, 2002), 293-300.

- [13] Ben Proctor, *William Randolph Hearst: Final Edition, 1911-1951* (New York: Oxford University Press, 2007), 153-173.
- [14] Crowther, *Hollywood Rajah*, 179.
- [15] Louis B. Mayer an James Wingate, 16.2.1933, und James Wingate an Will Hays, 23.2.1933, *Gabriel over the White House* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [16] William Randolph Hearst an Walter Wanger, 4.3.1933, William Randolph Hearst Papers, Box 38, Folder 31, BL; „Gabriel‘ Film Sent Back to Hollywood“, *New York Times*, 17.3.1933, 21.
- [17] Will Hays, Memorandum, 7.3.1933, *Gabriel over the White House* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [18] Stephen T. Early an N.M. Schenck, 12.3.1933, Motion Pictures File; Roosevelt an William Randolph Hearst, 1.4.1933, President’s Personal File, Franklin D. Roosevelt Library, Hyde Park, New York.
- [19] Hearst an Louis B. Mayer, 25.3.1933, William Randolph Hearst Papers, Box 38, Folder 23, BL.
- [20] Hays, Memorandum, 7.3.1933 Frederick Herron las das Drehbuch und kritisierte es aus einer außenpolitischen Perspektive. Er führte einige besonders zu beanstandende Zeilen an und schrieb dann: „Wir müssen ja wirklich Nerven haben, um etwas Derartiges in einen unserer Filme aufzunehmen. ... Ich bringe einfach kein Verständnis für den Geisteszustand auf, der einen dazu veranlassen kann, so etwas in ein Drehbuch aufzunehmen.“ F.L. Herron an Maurice McKenzie, 27.2.1933, *Gabriel over the White House* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [21] Hays, Memorandum, 7.3.1933.
- [22] [Tweed], *Gabriel over the White House*, 26. Diese Szene wurde aus dem Film geschnitten.
- [23] Ibid., 40.
- [24] Raymond Gram Swing, *Forerunners of American Fascism* (New York: Books for Libraries Press, 1935).
- [25] „Metro optimistisch“, *Lichtbild-Bühne*, 5.9.1933, 1-2.
- [26] Ibid.
- [27] Douglas Miller, „Economic and Trade Notes 219“, 18.4.1934, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA.
- [28] George Cauty, „Special Report 56“, 27.12.1934, und „Special Report 82“, 25.2.1935, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151; Douglas Miller, „Special Report 37“, 25.10.1934, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA.
- [29] „Here’s one picture Germans spot as OK“, 11; „Zwischen heute und morgen“, *Völkischer Beobachter*, 2.3.1934, 9.
- [30] H. Brant, „Zwischen heut und morgen“, *Der Angriff*, 1.3.1934, 11.
- [31] Ibid.
- [32] Hall, „Gabriel over the White House“, X3; Louella O. Parsons, „Walter Huston Impressive in Performance“, *Los Angeles Examiner*, 7.4.1933, 13; „Flag Waves Smartly O’er ‚Gabriel in White House‘“, *Newsweek*, 8.4.1933, 25-26; „A President after Hollywood’s Heart“, *Literary Digest*, 22.4.1933, 13; „Gabriel‘ a Sensation“, *Hollywood Reporter*, 2.3.1933, 1. Die Ausnahme war die Besprechung in *The Nation* mit dem Titel „Fascism over Hollywood“, 26.4.1933, 482-483.
- [33] Richard Evans, *The Third Reich in Power* (New York: Penguin, 2005), 328-336.
- [34] William Randolph Hearst, „Over-Capitalization, At Workers’ Expense, Cause of Depression“, *New York American*, 9.10.1930, 1; „Mr. Hearst Discusses Causes and

Cure for the Depression“, *New York American*, 7.6.1931, E1.

35 Brant, „Zwischen heute und morgen“, 11.

36 *This Day and Age*, Regie: Cecil B. DeMille (Paramount, 1933).

37 Zensurbericht aus Holland, 2.12.1933, *This Day and Age* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.

38 Werbeanzeige für *Revolution der Jugend*, *Der Angriff*, 4.1.1934, 11; Douglas Miller, „Economic and Trade Notes 175“, 27.2.1934, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA.

39 Benito Mussolini, „Highest-Placed Criminals Must Be Mercilessly Suppressed, Says Mussolini“, *New York American*, 23.10.1932, L-13.

40 [Tweed], *Gabriel over the White House*, 186, 175, 195. Will Hays sah sich die Szene an, in der die Gangster exekutiert werden, und kommentierte: „Was die Gauner angeht, habe ich keinen Vorschlag. Es ist so ganz und gar richtig nach Ansicht aller, dass es das ist, was zu geschehen hat.“ Hays, Memorandum, 7.3.1933.

41 Kershaw, *Hitler 1889-1936*, 622, 693, 698.

42 Brant, „Zwischen heute und morgen“, 11.

43 Sechs Monate nach der Premiere von *Gabriel over the White House* in Deutschland spielte sich das tatsächliche Ende dieses Teils der Geschichte ab. Vom 5. bis 10. September 1934 nahm Hearst am Reichsparteitag in Nürnberg teil (den Leni Riefenstahl in *Triumph des Willens* filmte). Er stieg im selben Hotel ab wie von Ribbentrop, Himmler, Heydrich und Göring, und sein ältester Sohn nahm an verschiedenen Nazi-Kundgebungen teil. Nach den Festlichkeiten, am 17. September, interviewte er Hitler. „Die Frage, ob ich Hitler sehen und was ich zu Hitler sagen sollte“, sagte er später, „wurde allgemein mit Mr. Louis B. Mayer diskutiert, bevor das Interview stattfand.“ Mayer hat Hearsts Behauptung nie bestätigt. Vgl. Pizzitola, *Hearst over Hollywood*, 304-325.

44 Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, 360. Die zwei Filme waren *Let Freedom Ring*, dessen Premiere am 27. Februar war und der 21 Tage lief, und *Broadway Serenade*, dessen Premiere am 17. April war und der 56 Tage lief.

45 R.M. Stephenson, „Special Report 9“, 21.7.1936, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA; *Broadway Melody of 1936*, Regie: Roy Del Ruth (MGM, 1935); Douglas Miller, „Special Report 7“, 2.8.1938, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA; *Broadway Melody of 1938*, Regie: Roy Del Ruth (MGM, 1937). Laut den Aufzeichnungen der Handelsattachés war der populärste im Dritten Reich vorgeführte Film *Les Perles de la Couronne*, der bei seiner Erstaufführungsphase in Berlin 180 Tage lief. Vgl. Miller, „Special Report 81“, 28.6.1938, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA.

46 „Bei der Erörterung des Filmjahrs 1935 musste sogar die deutsche Presse zugegeben, dass ausländische Filme bei weitem den größten künstlerischen und wirtschaftlichen Erfolg in Deutschland hatten, und es ist wiederholt bedauert worden, dass die deutsche Filmindustrie nicht in der Lage ist, den leichten, komödiantischen Touch zu erreichen, welcher für den amerikanischen Spielfilm so charakteristisch ist.“ Douglas Miller, „Special Report 62“, 22.1.1936, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA.

47 Zit. n. Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, 129.

48 „Ein Herz ist zu verschenken“, *Der Film*, 3.8.1935, 5.

49 „Sehnsucht“, *Film-Kurier*, 3.4.1936, 2.

50 „Filmwirtschaftliche Aussenpolitik“, *National-Zeitung* (Essen), 3.1.1935. Zum Einfluss von Hollywood auf das deutsche Kino in dieser Periode vgl. Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, 149-157; Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 99-

123.

- [51] Fröhlich et al., *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Eintrag für 17.10.1935, Teil 1, Bd. 3/I, 312-313.
- [52] Fröhlich et al., *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Eintrag für 23.8.1936, Teil 1, Bd. 3/II, 165.
- [53] Vgl. Welch, *Propaganda and the German Cinema*, 37; zit. n. Hans Traub, *Der Film als politisches Machtmittel* (München: Münchener Druck- und Verlagshaus, 1933), 27.
- [54] Vgl. Welch, *Propaganda and the German Cinema*, 38; zit. n. Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, 456.
- [55] In diesem Punkt täuschte sich Goebbels: Die USA hatten eine lange und reiche Theatertradition.
- [56] „Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden: Ein neues Bekenntnis zum Film“, *Lichtbild-Bühne*, 16.12.1935, 1-2.
- [57] *Es geschah in einer Nacht*, Originaltitel: *It Happened One Night*, Regie: Frank Capra (Columbia Pictures, 1934); Douglas Miller, „Special Report 55“, 23.12.1935, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA.
- [58] *Bengali*, Originaltitel: *The Lives of a Bengal Lancer*, Regie: Henry Hathaway (Paramount, 1935).
- [59] Douglas Miller, „Special Report 106“, 22.5.1935, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA. *Bengali* lief zuerst 29 Tage lang in einem Kino, dann 7 Tage in einem anderen und schließlich weitere 7 Tage in einem dritten.
- [60] Ibid. Meine Behauptung, *Triumph des Willens* sei der populärste Nazi-propagandafilm der 1930er gewesen, beruht auf einer exhaustiven Sichtung der Berichte der amerikanischen Handelsattachés aus dieser Zeit. Der einzige andere vergleichbare Film war *S.A. Mann Brand* (1933), der weniger Tage lief, aber in drei Lichtspielhäusern gleichzeitig Premiere hatte. Die Sekundärliteratur zum Nazikino enthält keine Statistiken für diese Laufzeiten. Es gibt eine Aufstellung von Kasseneinnahmen deutscher Filme von 1940 bis 1944 in Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, 430-431. Zum Begriff *Tendenzfilm* vgl. Welch, *Propaganda and the German Cinema*, 2.
- [61] Filmprüfstelle-Listen für 1935, DF; Welch, *Propaganda and the German Cinema*, 15, 18; Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, 342.
- [62] R.M. Stephenson, „Special Report 101“, 26.5.1936, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA.
- [63] „Angelsächsische Kameradschaft“, *Der Angriff*, 22.2.1935, 4.
- [64] Vgl. Welch, *Propaganda and the German Cinema*, 149; zit. n. Joseph Goebbels, *Das eherne Herz. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1941/42* (München: Zentralverlag der NSDAP), 293.
- [65] „Ein Held redet nicht immer heldisch daher, sondern er hand[elt] heldisch“: Der Satz könnte sogar ein subtiler Angriff auf *Triumph des Willens* gewesen sein, wo die Worte des Helden immer mit großem Applaus aufgenommen wurden.
- [66] „Bengali“, *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 22.2.1935, 6.
- [67] Ibid.
- [68] „Angelsächsische Kameradschaft“, *Der Angriff*, 22.2.1935, 4.
- [69] Gerd Eckert, „Filmtendenz und Tendenzfilm“, *Wille und Macht*, 15.2.1938, 22.
- [70] Leonhard Fürst, „Der deutsche Filmstil“, *Jahrbuch der Reichsfilmkammer*, 1937, 32.
- [71] Äußerungen von Reinhard Spitzzy in *The Tramp and the Dictator*, Regie: Kevin Brownlow und Michael Kloft (Photoplay Productions, 2002).
- [72] „Mit Gary Cooper in der Ufastadt“, *Filmwelt*, 2.12.1938, [26]. Vgl. auch „Gary

Cooper in Berlin“, *Lichtbild-Bühne*, 23.11.1938, 3. Die letzten beiden Äußerungen sind im Original englisch.

- 73 *A Prelude to „Our Daily Bread“*, Regie: David Shepard, 1983.
- 74 King Vidor, *A Tree Is a Tree* (New York: Harcourt, Brace, 1952), 220-228.
- 75 United Artists organisierte auch eine Sondervorführung des Films für Präsident Roosevelt im Weißen Haus. „Show ‚Daily Bread‘ at White House“, *Film Daily*, 2.10.1934, 8.
- 76 Filmprüfstelle-Listen für 1936, DF; R.M. Stephenson, „Special Report 49“, 14.11.1936, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA.
- 77 „Der Letzte Alarm“, *Völkischer Beobachter*, 7.8.1936, 13.
- 78 „Der Letzte Alarm“, *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 6.8.1936, 10.
- 79 *Triumph des Willens*, Regie: Leni Riefenstahl (Leni Riefenstahl-Produktion/Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935).
- 80 *Unser tägliches Brot*, Originaltitel: *Our Daily Bread*, Regie: King Vidor (Viking/United Artists, 1934).
- 81 „Die neuen Wunder“, *Der Angriff*, 7.8.1936, 4.
- 82 Ibid.
- 83 Hitler, *Mein Kampf*, 1183.
- 84 Kershaw, *Hitler 1889-1936*, 209, 434-435.
- 85 Ernst Hugo Correll, „Was bleibt der Autor dem deutschen Film schuldig?“, *Jahrbuch der Reichsfilmkammer* (1937): 115-119. *Mr. Deeds* wurde wegen einer Formalie im Zensurprozess in Deutschland nicht aufgeführt.
- 86 Ankündigung der Reichsfilmkammer, 23.1.1940, R109 I/1611, BArch.
- 87 Correll, „Was bleibt der Autor dem deutschen Film schuldig?“, 115-119.
- 88 *Friedrich Schiller (Der Triumph eines Genies)*, Regie: Herbert Maisch (Tobis, 1940); *Der große König*, Regie: Veit Harlan (Tobis, 1942); *Bismarck*, Regie: Wolfgang Liebeneiner (Tobis, 1940); *Die Entlassung*, Regie: Liebeneiner (Tobis, 1942).
- 89 Welch, *Propaganda and the German Cinema*, 124, 154.
- 90 *Meuterei auf der Bounty*, Originaltitel: *Mutiny on the Bounty*, Regie: Frank Lloyd (MGM, 1935); R.M. Stephenson, „Special Report 49“, 14.11.1936, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA; „Die Kameradschaft der Seefahrer“, *Der Angriff*, 10.9.1936, 13.
- 91 „Meuterei auf der Bounty“, *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 9.9.1936, 10.
- 92 Martin Bormann an Paul Wernicke, 6.9.1937, und Paul Wernicke an Martin Bormann, 10.9.1937, NS 10/48, BArch.
- 93 „Metro optimistisch“, 1; Filmprüfstelle-Listen für 1934, 1935 und 1937, DF. *Ein Mann geht seinen Weg*, Originaltitel: *Looking Forward*, Regie: Cedric Gibbons (MGM, 1933); *Königin Christine*, Originaltitel: *Queen Christina*, Regie: Rouben Mamoulian (MGM, 1934); *Nachtflug*, Originaltitel: *Night Flight*, Regie: Clarence Brown (MGM, 1933); *West Point of the Air*, Regie: Richard Rosson (MGM, 1935); *Schiffbruch der Seelen*, Originaltitel: *Souls at Sea*, Regie: Henry Hathaway (Paramount, 1937); *Manuel*, Originaltitel: *Captains Courageous*, Regie: Victor Fleming (MGM, 1937). Die Angaben im Text beziehen sich auf das jeweilige Jahr der Erstaufführung in Deutschland.

„Schlecht“

- 1 E. Bahls an Propagandaministerium, 24.4.1939, NS 10/49, BArch.

- [2] George Canty, „Motion Pictures Abroad: The German Film Industry During 1933“, 16.2.1934, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA. Um die Anzahl der amerikanischen Filme festzustellen, die in Deutschland jedes Jahr zur Aufführung gelangten, habe ich die Jahresberichte der in Berlin stationierten amerikanischen Handelsattachés untersucht, außerdem deren monatliche Statistiken. Da diese beiden Quellen manchmal widersprüchliche Resultate lieferten, habe ich versucht, diejenigen Statistiken anzuführen, die am klarsten von all den verfügbaren Belegen gestützt werden. Auch habe ich die Ergebnisse von Markus Spieker berücksichtigt, der diese Statistiken erstmals herangezogen hat in: *Hollywood unterm Hakenkreuz: Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich* (Trier: WVT, 1999).
- [3] [Albert Sander], „Rassenfrage, Kontingent, u. Lizenzen: Das Raether-Interview in *The Era*“, *Der Film*, 16.7.1932, 1-2.
- [4] Film-Oberprüfstelle Nr. 7192, „Tarzan, der Herr des Urwaldes“, 2.3.1934, DF.
- [5] George Canty, „Economic and Trade Notes 176“, 16.2.1933, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA; *Tarzan, der Herr des Dschungels*, Originaltitel: *Tarzan the Ape Man*, Regie: W.S. Van Dyke (MGM, 1932).
- [6] Film-Oberprüfstelle Nr. 6910, „King Kong“, 5.10.1933; Film-Oberprüfstelle Nr. 6866, „Der Herr der Wildnis“, 3.8.1933, DF; *Der Herr der Wildnis*, Originaltitel: *King of the Jungk*, Regie: Max Marcin (Paramount, 1933).
- [7] *Reichsgesetzblatt*, 12.5.1920, 953.
- [8] *Reichsgesetzblatt*, 19.2.1934, 96.
- [9] Film-Oberprüfstelle Nr. 7192, „Tarzan, der Herr des Urwaldes“, 2.3.1934, DF.
- [10] Ibid.
- [11] Ibid.
- [12] Ibid.
- [13] Ibid.
- [14] Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, 70.
- [15] Film-Oberprüfstelle Nr. 6759, „Die blonde Venus“, 4.7.1933, DF; *Blonde Venus*, Regie: Josef von Sternberg (Paramount, 1932).
- [16] Film-Oberprüfstelle Nr. 7270, „Das hohe Lied“, 14.3.1934, DF. Nicht einmal Marlene Dietrichs 500 \$-Spende an das NS-Filmhilfswerk half, die Entscheidung rückgängig zu machen. Vgl. Douglas Miller, „Special Report 89“, 26.4.1934, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA.
- [17] Film-Oberprüfstelle Nr. 7513, „Das Narbengesicht (Scarface)“, 22.11.1934, DF; *Scarface*, Regie: Howard Hawks (United Artists, 1932).
- [18] Film-Oberprüfstelle Nr. 6577, „Frisco Express - führerlos“, 22.4.1933, DF.
- [19] Film-Oberprüfstelle Nr. 4827, „Frankenstein“, 2.6.1932; Filmprüfstelle-Listen für 1933 und 1934, DF.
- [20] Film-Oberprüfstelle Nr. 7381, „Men in White“, 11.7.1934, DF; *Men in White*, Regie: Richard Boleslavsky (MGM, 1934).
- [21] Douglas W. Churchill, „Hollywood’s Censor Is All the World“, *New York Times*, 29.3.1936, SM10; Frank S. Nugent, „New Censorial Swords Hang over Hollywood“, *New York Times*, 9.5.1937, SM16. Vgl. auch Harley, *World-Wide Influences of the Cinema*, 96-199.
- [22] Die Zahl für 1934 beruht auf meinen eigenen Berechnungen auf Grundlage der Berichte der Handelsattachés und stimmt mit derjenigen in Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, 337, überein.
- [23] Max Schmeling, *Erinnerungen* (Berlin: Ullstein, 1977), 262-263.
- [24] Jeremy Schaap, *Cinderella Man: James J. Braddock, Max Baer, and the Greatest Upset in Boxing History* (New York: Houghton Mifflin, 2005), 47, 144-146, 150;

„Nazis Still Irked by Baer's Remark; Public Wants to See Champion Whose Gibe at Hitler Embarrasses Officials“, *New York Times*, 14.3.1935, 26.

[25] Joseph C. Nichols, „The Fight by Rounds“, *New York Times*, 9.6.1933, 21; Schaap, *Cinderella Man*, 148-152.

[26] Schaap, *Cinderella Man*, 153.

[27] *Männer um eine Frau*, Originaltitel: *The Prizefighter and the Lady*, Regie: W.S. Van Dyke (MGM, 1933).

[28] Frits Strengholt an Auswärtiges Amt, 15.3.1934, R 80.310: Abteilung III, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 18; „Reich Bans American Film Because Max Baer is a Jew: ‚The Prizefighter and the Lady‘ Halted by Goebbels after Successful Run; U.S. Reprisals Indicated“, nicht identifizierter Zeitungsausschnitt, datiert 29.3.1934, R 80.310: Abteilung III, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 18, PAAA.

[29] R.M. Stephenson, „Special Report 101“, 26.5.1936, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA. Vgl. auch die Filmprüfstelle-Listen im Deutschen Filminstitut, die zeigen, dass amerikanische Filme zunächst untertitelt und dann synchronisiert wurden.

[30] Douglas Miller, „Economic and Trade Notes 219“, 18.4.1934, und „Economic and Trade Notes 186“, 10.3.1934, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA.

[31] Miller, „Economic and Trade Notes 186“, 10.3.1934.

[32] J.C. White an Außenminister, 15.3.1934, File 862.4061 Motion Pictures/83, 1930-39 Central Decimal File, RG 59, NA.

[33] Miller, „Economic and Trade Notes 219“, 18.4.1934; Strengholt an Auswärtiges Amt, 15.3.1934.

[34] Strengholt an Auswärtiges Amt, 15.3.1934.

[35] Ibid.

[36] Ibid.

[37] George Canty, Vertrauliches Memorandum an Mr. White, Chargé D'Affaires, 26.1.1935, File Class 281: Germany 1930-1945, RG 151, NA.

[38] Alexander Führ, „Aufzeichnung zu dem Schreiben der Metro-Goldwyn Mayer A.G.“, 16.3.1934, R 80.310: Abteilung III, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 18, PAAA.

[39] Alexander Führ, „Aufzeichnung“, 5.4.1934, R 80.310: Abteilung III, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 18, PAAA.

[40] Führ, „Aufzeichnung zu dem Schreiben der Metro-Goldwyn Mayer A.G.“, 16.3.1934.

[41] Ibid.

[42] „Gegen unsinnige Gerüchtemacherei: Zur heutigen Uraufführung des Max-Baer-Films“, *Der Angriff*, Zeitungsausschnitt, datiert 16.3.1934, R 80.310: Abteilung III, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 18, PAAA.

[43] Führ, „Aufzeichnung zu dem Schreiben der Metro-Goldwyn Mayer A.G.“, 16.3.1934.

[44] H. Brant, „Männer um eine Frau“, *Der Angriff*, 19.3.1934, 10. Vgl. auch „Männer um eine Frau: Capitol am Zoo“, *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 17.3.1934, 4; „Männer um eine Frau: Im Capitol“, Zeitungsausschnitt, datiert 17.3.1934, R 80.310: Abteilung III, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 18, PAAA.

[45] „Männer um eine Frau“, *Völkischer Beobachter*, 18.-19.3.1934, 6.

- 46 Miller, „Economic and Trade Notes 219“, 18.4.1934; Miller, „Special Report 89“, 26.4.1934; Führ, „Aufzeichnung zu dem Schreiben der Metro-Goldwyn Mayer A.G.“, 16.3.1934.
- 47 Metro-Goldwyn-Mayer Film A.G., unbetitelttes Memorandum, 29.3.1934, R 80.310: Abteilung III, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 18, PAAA.
- 48 „Entscheidungsgründe für das Verbot der öffentlichen Vorführung des Films ‚Männer um eine Frau‘“, 29.3.1934, R 80.310: Abteilung III, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 18, PAAA.
- 49 Ibid.
- 50 „Aufzeichnung betr. Verbot eines amerikanischen Films“, 30.3.1934, R 80.310: Abteilung III, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 18, PAAA.
- 51 Führ, „Aufzeichnung“, 5.4.1934; „Aktenvermerk“, 6.4.1934, R 80.310: Abteilung III, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 18; Hans Heinrich Dieckhoff an Hans Ernst Posse, 7.4.1934, R 80.310: Abteilung III, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 18; Alexander Führ, unbetitelttes Memorandum, 7.4.1934, R 80.310: Abteilung III, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 18, PAAA.
- 52 Konstantin von Neurath an Joseph Goebbels, April 1934, R 80.310: Abteilung III, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 18, PAAA.
- 53 Film-Oberprüfstelle Nr. 7324, „Männer um eine Frau“, 21.4.1934, DF.
- 54 Ibid.
- 55 Ibid.
- 56 Ibid.
- 57 Ibid.
- 58 Arnold Bacmeister, *Bedeutung und Arbeitsweise der Filmprüfstelle in Berlin: Ein Rückblick auf die Jahre 1934–1945*, kleine Erweiterung, BArch, 1–2.
- 59 Hitler, *Mein Kampf*, 495–497. „Wenn aber Völker um ihre Existenz auf diesem Planeten kämpfen, mithin die Schicksalsfrage von Sein oder Nichtsein an sie herantritt, fallen alle Erwägungen von Humanität oder Ästhetik in ein Nichts zusammen und scheiden aus, denn alle diese Vorstellungen schweben nicht im Weltäther, sondern stammen aus der Phantasie des Menschen und sind an ihn gebunden. ... Wenn man aber nun versucht, in solchen Belangen mit dem Gefasel von Ästhetik usw. anzurücken, dann kann es darauf wirklich nur eine Antwort geben: Schicksalsfragen von der Bedeutung des Existenzkampfes eines Volkes heben jede Verpflichtung zur Schönheit auf. ... Wenn aber nun diese Gesichtspunkte von Humanität und Schönheit für den Kampf erst einmal ausscheiden, dann können sie auch nicht als Maßstab für Propaganda Verwendung finden.“
- 60 Dr. Kausch, ZSg. 101/9, Bl. 61, BArch.
- 61 George Canty, „Economic and Trade Notes 104“, 12.11.1934, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.
- 62 George Canty, „Memorandum to the Embassy“, 15.12.1934, File Class 281: Germany 1930–1945, RG 151; Canty, „German Film Developments“, 26.1.1935, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.
- 63 R.M. Stephenson, „German Film Notes“, 15.1.1937, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.
- 64 *Die lustige Witwe*, Originaltitel: *The Merry Widow*, Regie: Ernst Lubitsch (MGM,

- 1934); „Memorandum of Conversation between Mr. Schoenfeld and Mr. William A. Orr“, 28.1.1935, File 862.4061 Merry Widow/4, 1930–39 Central Decimal File, RG 59; Cauty, „Confidential Memorandum to Mr. White, Chargé D’Affaires“, 26.1.1935.
- [65] Douglas Miller, „Critical Situation of American Film Companies“, 14.5.1936, File Class 281: Germany 1930–1945, RG 151; Miller, „New Film Contingent Decree“, 25.7.1936, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.
- [66] Miller, „Critical Situation of American Film Companies“, 14.5.1936.
- [67] „Metro About Ready to Bow Out of Germany if Par-20th Will Likewise“, *Variety*, 22.7.1936, 15.
- [68] „Paramount Claims ’36 Was Okay In Reich - Company Only Lost \$580“, *Variety*, 28.4.1937, 25.
- [69] Miller, „Critical Situation of American Film Companies“, 14.5.1936; R.M. Stephenson, „Special Report 92“, 5.6.1937, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA. Vgl. auch „Par Moves German Headquarters to Paris, but Continues Nazi Biz“, *Variety*, 17.4.1934, 15.
- [70] Douglas Miller, „New Film Contingent Decree“, 25.7.1936, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151; Miller, „German Film Situation at the Beginning of the Season 1936/37“, 14.8.1936. Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.
- [71] Miller, „German Film Situation at the Beginning of the Season 1936/37“, 14.8.1936.
- [72] Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, 69; „U.S. Distribution Chiefs in the Capitals of War“, *Motion Picture Herald*, 9.9.1939, 32–33.
- [73] Douglas Miller, „Difficulties of the Metro-Goldwyn-Mayer Film A.G.“, 23.4.1936, File Class 281: Germany 1930–1945, RG 151, NA; Barbara Hall, *An Oral History with Robert M.W. Vogel*, MH, 1991, 120. Laut Robert Vogel, dem die Auslandswerbung bei MGM unterstand: „Wir wollten diesen Film, THREE COMRADES, drehen und wir brauchten jemanden, der uns bei der Entwicklung der Handlung beraten konnte, also dabei, sie richtig hinzubekommen, und so nahmen wir den deutschen MGM-Geschäftsführer, Fritz Strengholt, ins Boot. Und Fritz tauchte auf und ich nahm ihn mit in Joes Büro und er sagte, er wolle seine Frau in Berlin anrufen, um ihr zu sagen, er sei gut angekommen. Und er machte den Anruf und als er damit fertig war, sagte er: ‚Dieser Anruf wurde abgehört und meine Frau ist Jüdin.‘ Und er hatte Todesangst. Und als seine Aufgabe hier beendet war, ging er zurück nach Berlin, wo ihm die Nazis sagten, wenn er seine Frau nicht loswerde, würde er als Jude betrachtet. Und sie setzten ihn derart unter Druck, dass er seine Frau verließ. Sie landete in einem Konzentrationslager.“
- [74] G.P. Vallar an Hans Weidemann, 15.10.1936, R 56 VI/7, BArch. Für einen weiteren Brief von Paramount an die Nazibehörden vgl. Leo J. Horster an Paul Wernicke, 4.10.1937, NS 10/48, BArch.
- [75] R.M. Stephenson, „Special Report 11“, 9.8.1937, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA.
- [76] Deutsche Fox-Film an Wilhelm Brückner, 10.1.1938, NS 10/48, BArch.
- [77] Wilhelm Brückner an Deutsche Fox-Film, 14.1.1938, NS 10/48, BArch.
- [78] Beispielsweise tilgte MGM Ben Hechts Namen aus den Credits von *Let Freedom Ring*, der 1940 in Deutschland lief. Vgl. die Zensurkarte für *Let Freedom Ring (Rivalen)*, Reg.-Nr. 53.290, BF.
- [79] R.M. Stephenson, „German Film Notes“, 28.2.1939, Commercial Attachés in Germany 1931–1940, RG 151, NA. Stephenson behauptete, die Amerikaner hätten 1938 nur 32 Filme an Deutschland verkauft, aber bei einer Durchsicht seiner eigenen Statistiken für dieses Jahr komme ich auf 41. Folgt man den Filmprüfstelle-

Listen im Deutschen Filminstitut, so wurden 1938 in Deutschland 45 amerikanische Filme zugelassen.

- [80] Curt Belling, „Ein Drittel der Hollywood-Stars sind Juden“, *Der Angriff*, 22.11.1938, 4.
- [81] Douglas Miller, „Economic and Trade Notes 118: German ‚Black List‘ of American Film Actors, Directors and Scenario Writers“, 23.11.1938, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA. Während des 2. Weltkriegs führten die Nationalsozialisten weiterhin Listen von Hollywood-Persönlichkeiten, die jüdisch waren oder an anti-deutschen Produktionen mitgewirkt hatten. Vgl. Hans Kolb an Botschaften und Gesandtschaften, 24.4.1941, Deutsche Gesandtschaft in Bern, 3368: Hetzfilme, PAAA.
- [82] Dies ist meine eigene Zählung, da der damals in Berlin stationierte Handelsattaché keinen Jahresbericht für 1939 erstellte. Er behauptete, die Amerikaner hätten in den ersten 11 Monaten von 1939 an die Deutschen 18 Filme verkauft. Vgl. Paul H. Pearson, „Economic and Trade Notes 365“, 12.12.1939, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA.
- [83] „‚Blocked‘ Marks Seen in Wider Use“, *New York Times*, 21.5.1933, N7; „Schacht Loan Plan Faces Difficulties“, *New York Times*, 22.5.1933, 23. Vgl. auch Weitz, *Hitler’s Banker*, 154-156; Black, *IBM and the Holocaust*, 67; Gerhard Kümmel, *Transnational Economic Cooperation and the Nation State*, Bd. 1 (New York: Columbia University Press, 2001), 41-44.
- [84] George Canty, „Outlook for the 1934/35 Season for German Films“, 26.6.1934, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151; Canty, „Special Report 56“, 27.12.1934, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA.
- [85] Canty, „Outlook for the 1934/35 Season for German Films“, 26.6.1934; Douglas Miller, „Special Report 12: New Film Contingent Decree“, 25.7.1936, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA; „Metro About Ready to Bow Out of Germany if Par-20th Will Likewise“, 15.
- [86] „Fox Toenende Wochenschau A.-G. Berlin, Programm“, 5.7.1934, Deutsche Gesandtschaft in Riga, 104: Filmwesen, Bd. 3, PAAA. Die meisten Untersuchungen der Nazi-Wochenschauen berücksichtigen die Tatsache, dass Paramount und Fox in dieser Periode aktiv waren, diskutieren aber nicht die Inhalte von deren Wochenschauen. Vgl. Hoffmann, *The Triumph of Propaganda*; Bartels, *Die Wochenschau im Dritten Reich*; Kreimeier, *The Ufa Story*.
- [87] „Fox Toenende Wochenschau A.-G. Berlin, Programm“, 26.7.1934, Deutsche Gesandtschaft in Riga, 104: Filmwesen, Bd. 3, PAAA.
- [88] „Fox Toenende Wochenschau A.-G. Berlin, Programm“, 22.3.1934, Deutsche Gesandtschaft in Riga, 104: Filmwesen, Bd. 2, PAAA.
- [89] „Fox Toenende Wochenschau A.-G. Berlin, Programm“, 3.5.1934, Deutsche Gesandtschaft in Riga, 104: Filmwesen, Bd. 2, PAAA.
- [90] Wolfe Kaufman, „Hitlerized Show Biz: Not Much Left of It in Reich“, *Variety*, 19.6.1934, 1,45; „Germany’s Kontingent Boost to 8G Brings Talk of U.S. Quitting Reich“, *Variety*, 20.11.1934, 13; „Para. Does Not Know How to Get Its German Money“, *Variety*, 5.2.1935, 11; „Metro About Ready to Bow Out of Germany if Par-20th Will Likewise“, 15.
- [91] Miller, „Critical Situation of American Film Companies“, 14.5.1936, File Class 281: Germany 1930-1945, RG 151; R.M. Stephenson, „Special Report 53“, 30.12.1938, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA.
- [92] Stephenson, „Special Report 53“, 30.12.1938.
- [93] „Ich bin ein entfloherer Kettensträfling“, *Völkischer Beobachter*, 19.-20.3.1933, 5.
- [94] „Wo ist das Kind der Madeleine F?“, *Völkischer Beobachter*, 5.5.1934, 6; Miss

Fane's Baby Is Stolen, Regie: Alexander Hall (Paramount, 1934).

- [95] Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, 238.
- [96] Zeitschriften-Dienst 34, 22.12.1939, Nr. 1495 und 30, 24.11.1939, Nr. 1218.
- [97] „Ramona: Amerikanischer Farbenfilm im Capitol“, *Völkischer Beobachter*, 11.3.1937, 6; „Bunte ‚Ramona‘: Farbenfilm im Capitol am Zoo“, *Der Angriff*, 11.3.1937, 4; „Der Erste Farben-Grosfilm: ‚Ramona‘ im Capitol“, *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 10.3.1937, 8; „Kalifornische Romantik in Farben: Ramona“, *Der Film*, 13.3.1937, 2; „Annabella in ‚Zigeunerprinzessin‘: Neuer Farbfilm im Berliner Capitol am Zoo“, *Völkischer Beobachter*, 20.10.1937, 7; „Landschaft und Lächeln – bunt: Capitol zeigte Annabella im Farbenfilm“, *Der Angriff*, 20.10.1937, 4.
- [98] Wilhelm Frels, „Unsere Meinung“, *Die neue Literatur* (April 1938): 213–214.
- [99] *Ramona*, Regie: Henry King (Twentieth Century-Fox, 1936).
- [100] Frels, „Unsere Meinung“, 214.
- [101] „Bunte ‚Ramona‘: Farbenfilm im Capitol am Zoo“, 4.
- [102] *Die Zigeunerprinzessin*, Originaltitel: *Wings of the Morning*, Regie: Harold D. Schuster (Twentieth Century-Fox, 1937).
- [103] Frels, „Unsere Meinung“, 214.
- [104] Film-Oberprüfstelle Nr. 7819, „The Bohemian girl“, 13.6.1936, DF.
- [105] Fröhlich et al., *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Eintrag für 13.1.1936, Teil 1, Bd. 3/I, 361.
- [106] Zeitschriften-Dienst 38, 12.1.1940, Nr. 1632.
- [107] *Fräulein Winnetou*, Originaltitel: *Susannah of the Mounties*, Regie: William A. Seiter (Twentieth Century-Fox, 1939); Zensurkarte für *Susannah of the Mounties* (*Fräulein Winnetou*), Reg.-Nr. 52.619, BF. Der deutschen Zensurkarte zufolge schließen der „kleine Häuptling“ und Sue (Shirley Temple) Blutsbrüderschaft.
- [108] Heinz Boberach, Hrsg., *Meldungen aus dem Reich: Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938–1945*, Bd. 3 (Herrsching: Manfred Pawlak, 1984), 741.
- [109] Boberach, *Meldungen aus dem Reich*, Bd. 4, 971.
- [110] Ben Hecht, *A Child of the Century* (New York: Simon & Schuster, 1954), 473.
- [111] *Let Freedom Ring*, Regie: Jack Conway (MGM, 1939).
- [112] Zensurkarte für *Let Freedom Ring* (*Rivalen*), Reg.-Nr. 53.290, BF; Zensurbericht für Deutschland, 24.10.1939 und 10.6.1940, *Let Freedom Ring* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [113] Zensurbericht für Deutschland, 24.10.1939 und 10.6.1940, *Let Freedom Ring* File.
- [114] Zensurkarte für *Let Freedom Ring* (*Rivalen*).
- [115] Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, 293, 360; „Rivalen“, *Film-Kurier*, 28.2.1940, 2.
- [116] Ernst Jerosch, „Rivalen“, *Der Film*, 2.3.1940, 5.

„Abgebrochen“

- [1] „Lewis Says Hays Bans Film of Book“, *New York Times*, 16.2.1936, 1.
- [2] Dorothy Thompson, *I Saw Hitler!* (New York: Farrar & Rinehart, 1932), 12–13.
- [3] Zu Hitlers Schwierigkeiten mit persönlichen Begegnungen vgl. Fest, *Hitler*, 724–769.
- [4] Thompson, *I Saw Hitler!*, 12–13.
- [5] *Ibid.*, 5–6.

- [6] Ibid., 16.
- [7] Ibid., 6.
- [8] Ibid., 18. Hitler schaffte die Weimarer Verfassung nie tatsächlich ab. Er weitete die Notstandsbefugnisse, welche diese dem Reichspräsidenten gewährte, einfach auf unbestimmte Zeit aus.
- [9] Ibid., 6.
- [10] Ibid., 19–20.
- [11] Ibid., 17.
- [12] Dorothy Thompson, „I Saw Hitler!“, *Hearst's International Cosmopolitan* (März 1932): 32.
- [13] Thompson, *I Saw Hitler!*, 13–14.
- [14] Ibid., 20–23, 15.
- [15] Peter Kurth, *American Cassandra: The Life of Dorothy Thompson* (Boston: Little, Brown, 1990), 162.
- [16] Hans V. Kaltenborn, „An Interview with Hitler, August 17, 1932“, *The Wisconsin Magazine of History* (Sommer 1967): 284.
- [17] Bella Fromm, *Blood and Banquets: A Berlin Social Diary* (New York: Harper, 1942), 169.
- [18] „Dorothy Thompson Tells of Nazi Ban“, *New York Times*, 27.8.1934, 8.
- [19] Kurth, *American Cassandra*, 204, 358, 232, 280.
- [20] Ibid., 242, 165–166; Vincent Sheean, *Dorothy and Red* (Boston: Houghton Mifflin, 1963), 263.
- [21] Thompson, *I Saw Hitler!*, 34–35.
- [22] Mark Schorer, *Sinclair Lewis: An American Life* (New York: McGraw Hill, 1961), 355, 268, 560.
- [23] Swing, *Forerunners of American Fascism*.
- [24] Alan Brinkley, *Voices of Protest: Huey Long, Father Coughlin, and the Great Depression* (New York: Knopf, 1982), 24, 26, 28.
- [25] T. Harry Williams, *Huey Long* (New York: Knopf, 1969), 750.
- [26] Brinkley, *Voices of Protest*, 71–73.
- [27] Williams, *Huey Long*, 700–701, 818.
- [28] Swing, *Forerunners of American Fascism*, 78–79.
- [29] Schorer, *Sinclair Lewis*, 608–609.
- [30] Sinclair Lewis, *Das ist bei uns nicht möglich* [1935], übers. v. Hans Meisel (Leipzig: Kiepenheuer, 1984), 250–251, 233.
- [31] Malcolm Cowley, *The Dream of the Golden Mountains: Remembering the 1930s* (New York: Viking, 1980), 296–297.
- [32] Schorer, *Sinclair Lewis*, 610.
- [33] Thompson, *I Saw Hitler!*, 29, vi.
- [34] Thompson, *I Saw Hitler!*, vii.
- [35] Hitler, *Mein Kampf*, 1193. Meine Hervorhebung.
- [36] Lewis, *Das ist bei uns nicht möglich*, 208.
- [37] Hitler, *Mein Kampf*, 1201.
- [38] Sidney Howard an Ann Watkins, 18.10.1935, Sidney Coe Howard Papers, Box 15, BL.
- [39] Sidney Howard White, *Sidney Howard* (Boston: Twayne, 1977), 30–32.
- [40] Howard an Watkins, 18.10.1935.
- [41] Sidney Howard an Polly Damrosch, 21.1.1936, Sidney Coe Howard Papers, Box 15, BL.
- [42] Howard, „Preliminary Notes for A Motion Picture from IT CAN'T HAPPEN HERE by Sinclair Lewis“, 1–3; Howard, „Preliminary notes for a motion picture treatment of:

- It Can't Happen Here* by Sinclair Lewis“, nicht datiert, Sidney Coe Howard Papers, Karton 17, BL, 1-3.
- [43] Sidney Howard, „It Can't Happen Here: Temporary Complete“, 22.1.1936, MGM Collection, CAL, 17.
- [44] Ibid., 22, 32.
- [45] Ibid., 40, 50, 54.
- [46] Howard, „Preliminary notes for a motion picture treatment of: *It Can't Happen Here* by Sinclair Lewis“, 11.
- [47] Howard, „It Can't Happen Here: Temporary Complete“, 22.1.1936, 93-95.
- [48] Ibid., 95-103.
- [49] Howard, „Preliminary Notes for A Motion Picture from IT CAN'T HAPPEN HERE by Sinclair Lewis“, 8.
- [50] Howard, „It Can't Happen Here: Temporary Complete“, 22.1.1936, 110-114.
- [51] Ibid., 123.
- [52] Howard, „Preliminary Notes for A Motion Picture from IT CAN'T HAPPEN HERE by Sinclair Lewis“, 31.
- [53] Howard, „It Can't Happen Here: Temporary Complete“, 22.1.1936, 133.
- [54] Howard, „Preliminary Notes for A Motion Picture from IT CAN'T HAPPEN HERE by Sinclair Lewis“, 28.
- [55] Howard, „It Can't Happen Here: Temporary Complete“, 22.1.1936, 178, 183-184.
- [56] Howard an Polly Damrosch, 19.12.1935, Sidney Coe Howard Papers, Box 15, BL.
- [57] Howard an Damrosch, 9.1.1936.
- [58] Howard an Sinclair Lewis, 23.1.1936, Sidney Coe Howard Papers, Box 15, BL.
- [59] Sinclair Lewis an Howard, 2.2.1936, Sidney Coe Howard Papers, Box 5, BL.
- [60] Joseph Breen an Will Hays, 18.12.1935, *It Can't Happen Here File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [61] Joseph Breen an Louis B. Mayer, 31.1.1936, *It Can't Happen Here File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [62] Ibid.
- [63] Albert H. Lieberman an William H. Fineshriber, 5.2.1936, Papers of Rabbi William H. Fineshriber, Folder B/6, RCKI.
- [64] Felicia Herman, „American Jews and the Effort to Reform Motion Pictures, 1933-1935“, *American Jewish Archives Journal* 103 (2001): 11-44.
- [65] William H. Fineshriber an Louis B. Mayer, 7.2.1936, Papers of Rabbi William H. Fineshriber, Folder B/6, RCKI.
- [66] Fineshriber an Will Hays, 7.2.1936, Papers of Rabbi William H. Fineshriber, Folder B/6, RCKI.
- [67] Fineshriber an Nicholas Schenck, 7.2.1936, Papers of Rabbi William H. Fineshriber, Folder B/6, RCKI.
- [68] Howard, „Preliminary Notes for A Motion Picture from IT CAN'T HAPPEN HERE by Sinclair Lewis“, 10, 16, 18; Howard, „It Can't Happen Here: Temporary Complete“, 16.12.1935, MGM Collection, CAL, 34-35, 45.
- [69] Howard an Lewis, 23.1.1936.
- [70] Howard an Sinclair Lewis, 13.2.1936, Sidney Coe Howard Papers, Box 15, BL.
- [71] Will Hays an Fineshriber, 14.2.1936, Papers of Rabbi William H. Fineshriber, Folder B/6, RCKI.
- [72] „Hollywood Tempest Breaks on ‚It Can't Happen Here‘“, *The Publishers' Weekly*, 22.2.1936, 900.
- [73] Howard an Rubin, 14.2.1936.
- [74] Howard, Tagebucheintrag, 14.2.1936.
- [75] „Lewis Says Hays Bans Film of Book“, 1.

- 76 „Hays Denies Order to Ban Lewis Film“, *New York Times*, 18.2.1936, 27.
- 77 „The Nation“, *New York Times*, 23.2.1936, E1.
- 78 „Denies Film Was Banned“, *New York Times*, 20.2.1936, 15.
- 79 Zit n. Richard Lingeman, *Sinclair Lewis: Rebel from Main Street* (New York: Random House, 2002), 400.
- 80 Lingeman, *Sinclair Lewis*, 407. „Lewis bezieht sich im Roman mehrfach auf Long – seine übliche Art und Weise, Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens von seinen Romanfiguren abzusetzen, die sonst mit ihnen identifiziert werden könnten, um so rechtlichen Beanstandungen aus dem Weg zu gehen. Das Problem von Longs Ableben wurde einfach durch die Hinzufügung ‚der verstorbene‘ bei allen Bezugnahmen auf ihn gelöst.“
- 81 „Berlin and Rome Hail ‚Ban‘ on Lewis Film“, *New York Times*, 17.2.1936, 21.
- 82 „It is Happening Here!“, Werbeanzeige, *New York Times*, 17.2.1936, 15.
- 83 Schorer, *Sinclair Lewis*, 623–625; Sinclair Lewis, *It Can't Happen Here: A New Version* (New York: Dramatists Play Service, 1938).
- 84 „Sidney Howard Killed by Tractor on Estate: Playwright is Crushed in Berkshire Garage“, *New York Times*, 24.8.1939, 1.
- 85 Dorothy Thompson schrieb in ihrer nächsten Kolumne über den Tod von Sidney Howard und die Unterzeichnung des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakts. Vgl. Thompson, „On the Record: To Sidney Howard“, *New York Herald Tribune*, 28.8.1939, 13.
- 86 Auswärtiges Amt, Historischer Dienst, Hrsg., *Biographisches Handbuch des deutschen Auswärtigen Dienstes 1871–1945*, Bd. 2 (G–K) (Paderborn: Schöningh, 2005).
- 87 „Interview with Vice Consul Grah, October 4, 1935“, JFC, Teil 1, Box 16, Folder 7, UA.
- 88 Georg Gyssling an Joseph Breen, 25.10.1935, *Rendezvous* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- 89 Joseph Breen an Georg Gyssling, 26.10.1935, *Rendezvous* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH; *Rendezvous*, Regie: William K. Howard (MGM, 1935). Sowohl die Margaret Herrick Library als auch die Cinematic Arts Library haben in ihren Beständen mehrere Versionen des Skripts von *Rendezvous*.
- 90 Referat des Gesandtschaftsrats Dr. Freudenthal, 18.4.1933, Deutsche Botschaft in Paris, 2282: Filmwesen, Bd. 5, PAAA, 13.
- 91 Henry Blanke an Hagemann, 9.2.1937, *The Life of Emile Zola* File, Folder 1019, WB.
- 92 Walter MacEwen an Hal Wallis, 11.2.1937, *The Life of Emile Zola* File, Folder 2297, WB.
- 93 Hal Wallis, Schnittanweisungen zu „Zola“, 10.5.1937, *The Life of Emile Zola* File, Folder 2297, WB.
- 94 *The Life of Emile Zola*, Regie: William Dieterle (Warner Brothers, 1937).
- 95 Referat des Gesandtschaftsrats Dr. Freudenthal, 18.4.1933, 8–9. Vgl. auch Jason Joy an Carl Laemmle, 16.8.1932, *The Road Back* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- 96 Harry Zehner an Joseph Breen, 13.10.1936, *The Road Back* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- 97 William E. Dodd an Außenminister, 8.2.1937, File 862.4061 Motion Pictures/98, 1930–39 Central Decimal File, RG 59, NA.
- 98 „Deutschland protestiert. – Universal filmt ‚Der Weg zurück‘ von Remarque“, Nicht datiertes Memorandum, R 105.011: Politische Abteilung, Referat Pol IX, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 1, PAAA.

- [99] Erich Maria Remarque, *Der Weg zurück* (Berlin: Propyläen, 1931).
- [100] R.C. Sheriff, „The Road Back“, 11.12.1936, General Script Collection, Nr. 1119, CAL.
- [101] Georg Gyssling an Joseph Breen, 5.11.1936, *The Road Back* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [102] Joseph Breen an Will Hays, Re: The Road Back, 12.2.1937, *The Road Back* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH. Für eine Darstellung der Aktionen von Gyssling, die auf die Erfahrung des Regisseurs James Whale abstellt, vgl. James Curtis, *James Whale: A New World of Gods and Monsters* (Boston: Faber & Faber, 1998), 291–309.
- [103] „Nazis Threaten U.S. Actors“, *Hollywood Now*, 10.4.1937, 2.
- [104] Ibid.
- [105] Ibid. Vgl. auch Georg Gyssling an Schauspielerinnen und Schauspieler, April 1937, *The Road Back* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH. Die State Department Records in den National Archives enthalten viele von Gysslings Originalbriefen an die Schauspielerinnen und Schauspieler.
- [106] „Nazis Threaten U.S. Actors“, 2.
- [107] Frederick Herron an Joseph Flack, 16.4.1937, File 811.4061 Road Back/15, 1930–39 Central Decimal File, RG 59, NA.
- [108] James Clement Dunn an Außenminister, 19.4.1937, File 811.4061 Road Back/4, 1930–39 Central Decimal File, RG 59, NA.
- [109] „Universal Cuts ‚Road‘ as a Sop to Germany“, *Variety*, 9.6.1937, 6.
- [110] *The Road Back*, Regie: James Whale (Universal Pictures, 1937). Zum Originalschluss vgl. Sheriff, „The Road Back“, 154–158.
- [111] Hans Heinrich Dieckhoff an stellvertretenden Außenminister Sumner Welles, 9.6.1937, File 811.4061 Road Back/13, 1930–39 Central Decimal File, RG 59, NA.
- [112] Sumner Welles an Hans Heinrich Dieckhoff, 10.6.1937, File 811.4061 Road Back/24, 1930–39 Central Decimal File, RG 59, NA.
- [113] „German Consul Denies Rebuke Received in Actor-Warning Row“, *Los Angeles Times*, 16.6.1937, 1.
- [114] Georg Gyssling an Joseph Breen, 28.5.1937 und 6.6.1937, *Lancer Spy* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [115] Georg Gyssling an Deutsche Botschaft in Washington, D.C., 30.9.1937, Deutsche Botschaft in Rom, 835a: Politische Propaganda, Bd. 2, PAAA. Diesem Bericht zufolge gab das Hays Office gegenüber Gyssling an, der Produzent und der Regisseur von *Lancer Spy* seien für die schlimmsten Züge des Films verantwortlich. „Beides Juden!“, hielt Gyssling fest.
- [116] Propagandaministerium an deutsche Konsulate und Botschaften, „Betrifft: Hetzfilm ‚Hitler, the mad dog of Europe‘“, 26.1.1938, Deutsche Botschaft in Rom, 835a: Deutschfeindliche Filmpropaganda, Bd. 3, PAAA. Der Schauspieler Sam Jaffe ist nicht mit dem gleichnamigen Produzenten zu verwechseln, der im Jahr 1933 *The Mad Dog of Europe* ursprünglich in Angriff genommen hatte.
- [117] Ibid.
- [118] Erich Maria Remarque, *Drei Kameraden* (Amsterdam: Querido, 1938).
- [119] „Metro Hesitant on Remarque’s Story“, *Variety*, 30.6.1937, 3.
- [120] Georg Gyssling an Joseph Breen, 8.4.1937, *Three Comrades* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH. Vgl. auch Gyssling an Breen, 30.9.1936 und 28.5.1937, *Three Comrades* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [121] Joseph Breen an Louis B. Mayer, 11.5.1937, *Three Comrades* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.

- [122] „Erich Maria Remarque, the Celebrated Author of ‚All Quiet on the Western Front‘, Is in Paris“, *Ce Soir*, Presseauschnitt, datiert 11.9.1937, *Three Comrades* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [123] Vgl. das vollständige Skript in Bruccoli, *F. Scott Fitzgerald’s Screenplay for Three Comrades by Erich Maria Remarque*. Die USC Cinematic Arts Library besitzt viele Entwürfe des Skripts.
- [124] *Ibid.*, 263.
- [125] Joseph Breen an Louis B. Mayer, 22.1.1938, *Three Comrades* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [126] Kevin Brownlow, Interview mit Budd Schulberg, „Chaplin and the Great Dictator“, Photoplay Productions, Rolle 22. Ich möchte Kevin Brownlow danken, dass er mir das vollständige Transkript seines Interviews mit Schulberg zur Verfügung gestellt hat, von dem ein Ausschnitt in seinem Dokumentarfilm *The Tramp and the Dictator* (Regie: Brownlow und Michael Kloft; Photoplay Productions, 2002) vorkommt. Ich habe versucht, Budd Schulberg zu kontaktieren, als ich 2004 dieses Projekt in Angriff genommen habe. Schulberg starb 2009. Den Oral-History-Aufzeichnungen zufolge, die sich in der Margaret Herrick Library finden, hat MGM bei der Produktion von *Drei Kameraden* auch die Hilfe seines Geschäftsführers in Deutschland, Frits Strengholt, beansprucht. Barbara Hall, *An Oral History with Robert M. W. Vogel*, MH, 1991, 120.
- [127] *Three Comrades*, mit 1 bis 10 nummerierte Änderungen, *Three Comrades* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [128] Joseph Breen an Louis B. Mayer, 27.1.1938, *Three Comrades* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [129] *Ibid.* Für einen Bericht über das Treffen vgl. „Off-Color Remarque“, *New Masses*, 15.2.1938, *Three Comrades* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [130] F. Scott Fitzgerald und Edward E. Paramore, „Three Comrades: Temporary Complete“, 8.1.1938, MGM Collection, CAL, 4.
- [131] *Three Comrades*, mit 1 bis 10 nummerierte Änderungen.
- [132] F. Scott Fitzgerald und Edward E. Paramore Jr., „Script Revision [Three Comrades]“, 1.11.1937, MGM Collection, CAL.
- [133] Joseph Mankiewicz, F. Scott Fitzgerald, Edward E. Paramore Jr., Ed Hogan, „Conference Notes [Three Comrades]“, 20.12.1937, MGM Collection, CAL.
- [134] Fitzgerald und Paramore, „Three Comrades: Temporary Complete“, 8.1.1938, 29.
- [135] Breen an Mayer, 27.1.1938.
- [136] F. Scott Fitzgerald und Edward E. Paramore Jr., „Three Comrades: Temporary Complete“, 4.2.1938, MGM Collection, CAL.
- [137] Breen an Mayer, 27.1.1938.
- [138] „Off-Color Remarque“.
- [139] Bruccoli, *F. Scott Fitzgerald’s Screenplay for Three Comrades by Erich Maria Remarque*, 266.
- [140] *Three Comrades*, mit 1 bis 10 nummerierte Änderungen; Breen an Mayer, 27.1.1938.
- [141] Joseph Breen an Georg Gyssling, 16.5.1938, *Three Comrades* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH; *Three Comrades*, Regie: Frank Borzage (MGM, 1938).
- [142] Joseph Breen an Will Hays, 18.6.1938, *Foreign Correspondent* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [143] Vincent Sheean, *Personal History* (New York: Doubleday, Doran, 1934).
- [144] „Wanger Postpones ‚Personal History‘“, 29.6.1938, Presseauschnitt, *Foreign*

Correspondent File, MPAA, Production Code Administration Records, MH. Walter Wanger produzierte auch *Gabriel over the White House*.

- 145 John Howard Lawson, „Personal History“, John Howard Lawson Papers, Series 6, Sub-Series 2, Box 75, Folder 5, Special Collections, SIUC, 1-14. Es gibt außerdem eine unvollständige Kopie des Drehbuchs in Folder 56 der James Wong Howe Collection in der Margaret Herrick Library, überschrieben mit „Personal History - Changes -6/24/38“.
- 146 Lawson, „Personal History“, 51-54.
- 147 Ibid., 84-85.
- 148 Ibid., 108.
- 149 Ibid., 131-132.
- 150 Ibid., 129-130.
- 151 Breen an Hays, 18.6.1938.
- 152 Ibid.; Joseph Breen an Walter Wanger, 21.6.1938, *Foreign Correspondent File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- 153 Breen an Hays, 18.6.1938.
- 154 Joseph Breen an Will Hays, 21.6.1938 und 22.6.1938, *Foreign Correspondent File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- 155 „Personal History‘ Shelved By Wanger; Fonda to RKO“, Presseauschnitt, datiert 29.6.1938, *Foreign Correspondent File*, MPAA, Production Code Administration Records; „Wanger Postpones ‚Personal History‘“, nicht datierter Presseauschnitt, *Foreign Correspondent File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- 156 Joseph Breen an Will Hays, 18.3.1940, *Foreign Correspondent File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- 157 *Foreign Correspondent*, Regie: Alfred Hitchcock (United Artists, 1940).
- 158 Lawson, „Personal History“, 136.
- 159 Ibid., 135.
- 160 Bazin, *Was ist Film?*, 97.
- 161 Lucien Hubbard, Outline [It Can't Happen Here], 14.1.1939, MGM Collection, CAL.
- 162 Lucien Hubbard, „It Can't Happen Here: Complete“, 29.5.1939, MGM Collection, CAL, 11, 125.
- 163 Hubbard, Outline [It Can't Happen Here], 14.1.1939.
- 164 Hubbard, „It Can't Happen Here: Complete“, 29.5.1939.
- 165 Hans Kolb an Konsulate, Botschaften und Gesandtschaften, 26.7.1939, Deutsche Botschaft in Rom, 835a: Politische Propaganda, Bd. 2, PAAA.
- 166 John Edgar Hoover an Außenminister, 23.12.1937, File 701.6211/1015, 1930-39 Central Decimal File, RG 59, NA.
- 167 Joseph Breen an Louis B. Mayer, 22.3.1939 und 2.6.1939, *It Can't Happen Here File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- 168 „Screen News Here and in Hollywood“, *New York Times*, 10.6.1939, 14.
- 169 „Metro Studio Secretly Receives Nazi Editors“, *Hollywood Now*, 23.6.1939, 1, 4.
- 170 Ibid.
- 171 „Mussolini, Senior, visits Hitler - Mussolini Jr., visits Hollywood“, *Hollywood Now*, 2.10.1937, 1-2; „Hollywood Closes Doors to Hitler's Film Emissary“, *Hollywood Now*, 2.12.1938, 1, 4; Neal Gabler, *Walt Disney: The Triumph of the American Imagination* (New York: Knopf, 2006), 449.
- 172 „Metro Studio Secretly Receives Nazi Editors“, 1, 4; „Vogel Calls Visit ‚Regular Matter of Business‘“, *Hollywood Now*, 23.6.1939, 1.
- 173 „Vogel Calls Visit ‚Regular Matter of Business‘“, *Hollywood Now*, 23.6.1939, 1.
- 174 Harry Warner an Nicholas Schenck, Sam Katz, Al Lichtman, Eddie Mannix und Mervyn LeRoy, 27.6.1939, Jack L. Warner Collection, Box 93, CAL.

- [175] „MGM Head Sharply Scored For Shelving Lewis Story“, *Hollywood Now*, 7.7.1939, 1, 4.
- [176] „AFA Quiz Pursues Destiny Of ‚It Can’t Happen Here‘“, *Hollywood Now*, 14.7.1939, 3.

Film ab

- [1] William C. DeMille, „Hollywood Thanks Hitler“, *Liberty Magazine*, 11.2.1939, 16-17. © Liberty Library Corporation 2013.
- [2] Kershaw, *Hitler 1936-1945*, 228.
- [3] Fröhlich et al., *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Eintrag für 8.1.1939, Teil 1, Bd. 6, 228-229.
- [4] Ibid.; ZSg. 101/12, Bl. 10, 9.1.1939, BArch.
- [5] ZSg. 110/11, Bl. 23, 9.1.1939, BArch.
- [6] Ibid., Bl. 22-23.
- [7] ZSg. 101/12, Bl. 3, 3.1.1939, BArch.
- [8] „Man hört und liest: Chaplin als Hitler“, *Film-Kurier*, 7.12.1938, 5.
- [9] Georg Gyssling an Joseph Breen, 6.12.1939, *Confessions of a Nazi Spy File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [10] ZSg. 101/12, Bl. 3.
- [11] Ibid., Bl. 3-4.
- [12] Zit. n. Kershaw, *Hitler 1936-1945*, 183.
- [13] Zit. n. „Die Filmhetze in USA: Wird die Warnung des Führers beachtet werden?“, *Film-Kurier*, 1.2.1939, 2.
- [14] Ibid.
- [15] B.R. Crisler, „Film Notes and Comment“, *New York Times*, 11.12.1938, 193; „Man hört und liest: Chaplin als Hitler“, 5.
- [16] Luigi Luraschi an Joseph Breen, 10.12.1938, *Confessions of a Nazi Spy File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [17] Jack L. Warner an Charles Chaplin, 23.3.1939, Jack L. Warner Collection, Box 58, Folder 5, CAL.
- [18] Charles Chaplin, signierte Presseerklärung, 18.3.1939; „‚Dictator‘ Foldup Denied By Chaplin“, *Hollywood Reporter*, 20.3.1939, 1.
- [19] Christine Ann Colgan, „Warner Brothers’ Crusade against the Third Reich: A Study of Anti-Nazi Activism and Film Production, 1933-1941“ (unveröffentlichte Dissertation, University of Southern California, 1985), 308-312. Vgl. auch Birdwell, *Celluloid Soldiers*.
- [20] Colgan, „Warner Brothers’ Crusade against the Third Reich“, 312-315. Vgl. auch „G-Man Turrou’s Own Account of the Spy Situation“, *Hollywood Spectator*, 15.4.1939, 18-19.
- [21] Joseph Breen an Jack L. Warner, 30.12.1938, *Confessions of a Nazi Spy File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [22] Joseph Breen an Will Hays, 30.12.1938, *Confessions of a Nazi Spy File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [23] Production Code Administration an Jack L. Warner, 6.4.1939, *Confessions of a Nazi Spy File*, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [24] Colgan, „Warner Brothers’ Crusade against the Third Reich“, 323-327.
- [25] *Confessions of a Nazi Spy*, Regie: Anatole Litvak (Warner Brothers, 1939).
- [26] Colgan, „Warner Brothers’ Crusade against the Third Reich“, 405-414.

- [27] Hans Thomsen an Cordell Hull, 8.5.1939, File 811.4061 Confessions of a Nazi Spy/3, 1930-39 Central Decimal File, RG 59, NA; Thomsen [an Auswärtiges Amt], Telegramm, 8.5.1939, Politische Abteilung, Referat Pol IX, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 4, PAAA; Hans Kolb an Konsulate und Botschaften, 12.10.1939, Deutsche Botschaft in Rom, 822: Filme, Bd. 6, PAAA. Vgl. auch „Objects to ‚Spy‘ Film“, *New York Times*, 7.6.1939, 30; Colgan, „Warner Brothers’ Crusade against the Third Reich“, 415.
- [28] Colgan, „Warner Brothers’ Crusade against the Third Reich“, 332.
- [29] Frank S. Nugent, „The Screen: The Warners Make Faces at Hitler in ‚Confessions of a Nazi Spy‘“, *New York Times*, 29.4.1939, 19.
- [30] Fröhlich et al., *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Eintrag für 30.9.1939, Teil 1, Bd. 7, 131.
- [31] Douglas W. Churchill, „Hollywood Celebrates Itself“, *New York Times*, 18.6.1939, 115.
- [32] Paul Holt, „Hollywood declares war on the Nazis“, *Daily Express*, 10.5.1939, 12.
- [33] „M-G, Par, 20th Biz Safe in Reich“, *Variety*, 19.4.1939, 19; Fröhlich et al., *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Eintrag für 5.2.1939, Teil 1, Bd. 6, 249.
- [34] „Last Three U.S. Firms Still in Germany Read Handwriting“, *Boxoffice*, 22.4.1939, 14.
- [35] Paul H. Pearson, „Berlin First Runs in July 1939“, 15.9.1939, und „Berlin First Runs in August 1939“, 15.9.1939, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA; Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, 359.
- [36] Reichsfilmkammer, „Rundschreiben Nr. 125“, 12.12.1939, R 109I/1751, BArch.
- [37] Will Hays an Ben M. Cherrington, 6.10.1939, File 811.4061 Motion Pictures/298, 1930-39 Central Decimal File, RG 59, NA.
- [38] R.M. Stephenson, „Special Report 53“, 30.12.1938, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA; „Aufstellung der von den einzelnen Verleihfirmen zum kostenlosen Einsatz für das Kriegswinterhilfswerk zur Verfügung gestellten Filme“, 20.10.1939, R 109I/751, BArch.
- [39] Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, 359-360.
- [40] Paul H. Pearson, „Economic and Trade Notes 414“, 6.1.1940, Commercial Attachés in Germany 1931-1940, RG 151, NA; Karl Macht, „Clark Gable gibt an. Marmorhaus: ‚Abenteuer in China‘“, *Der Angriff*, 5.10.1939, 5.
- [41] „Majors Economize to Offset War; Paramount News Gets Siege Films“, *Motion Picture Herald*, 23.9.1939, 16; „19% U.S. Gross in Warland; Restrictions in 50 Places“, *Motion Picture Herald*, 7.10.1939, 28.
- [42] DeMille, „Hollywood Thanks Hitler“, 16-17.
- [43] Ivan Spear, „More Sociological, Political Film Meat for New Season“, *Boxoffice*, 15.6.1940, 22. Vgl. auch „43 War or Related Subjects Now Available or are in Production“, *Motion Picture Herald*, 9.9.1939, 23-24; „Rush Production on Pictures Dealing with European War“, *Boxoffice*, 8.6.1940, 31.
- [44] Phyllis Bottome, *The Mortal Storm* (Boston: Little, Brown, 1938).
- [45] Helen Corbaley, Kommentar [zu „The Mortal Storm“], 17.2.1939, Turner/MGM Scripts, MH.
- [46] *The Mortal Storm*, Regie: Frank Borzage (MGM, 1940).
- [47] John Goulder et al., „The Mortal Storm“, 11.12.1939, Turner/MGM Scripts, MH, 48. Bei meiner Wiedergabe dieser Szene habe ich Passagen aus verschiedenen Versionen des Skripts in der Margaret Herrick Library verwendet.
- [48] Andersen Ellis et al., „The Mortal Storm“, 2.2.1940, Turner/MGM Scripts, MH, 44.
- [49] Ibid., 50.
- [50] Ibid., 52.

- [51] Goulder et al., „The Mortal Storm“, 52.
- [52] Ellis et al., „Mortal Storm Changes“, 7.3.1940, Turner/MGM Scripts, MH, 52.
- [53] Phyllis Bottome an Sidney Franklin [zu „The Mortal Storm“], 7.2.1940, MGM Collection, CAL.
- [54] Vgl. zahlreiche Briefe von Breen in *The Mortal Storm* File, MPAA, Production Code Administration Records, MH.
- [55] Hervé Dumont, *Frank Borzage: The Life and Films of a Hollywood Romantic* (Jefferson, NC: McFarland, 2006), 289.
- [56] Victor Saville behauptete, er selbst habe bei *The Mortal Storm* Regie geführt, aber alles deutet darauf hin, dass Frank Borzage (wie im Film ausgewiesen) der Regisseur war. Vgl. Roy Moseley, *Evergreen: Victor Saville in His Own Words* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000), 140–142; Dumont, *Frank Borzage*, 291.
- [57] *Der Zauberer von Oz*, Originaltitel: *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming (MGM, 1939).
- [58] *Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust*, Regie: Daniel Anker (Anker Productions, 2004).
- [59] Interview des Verfassers, 11.10.2012.
- [60] Ibid.
- [61] Howard Strickling an Victor Saville, 5.6.1940, „Mortal Storm“, MGM Collection, CAL.
- [62] Wanda Darling an Jeanette Spooner, 31.5.1940, „Mortal Storm“, MGM Collection, CAL.
- [63] Gabler, *An Empire of Their Own*, 2. Vgl. auch Hecht, *A Child of the Century*, 539–540.
- [64] *Escape*, Regie: Mervyn LeRoy (MGM, 1940).
- [65] Konferenz mit Mr. Zanuck, „I Married a Nazi“, 19.2.1940, Twentieth Century-Fox Collection, CAL; *The Man I Married*, Regie: Irving Pichel (Twentieth Century-Fox, 1940).
- [66] Charles Spencer Chaplin, „The Dictator“, Copyright Records, Reg. Nr. D60.332, 10.11.1938, Manuscript Division, LC, 33.
- [67] *Der große Diktator*, Originaltitel: *The Great Dictator*, Regie: Charles Chaplin (Charles Chaplin Film Corp, 1940).
- [68] Hans Thomsen [an Auswärtiges Amt], Telegramm, 13.2.1940, R 105.014: Politische Abteilung, Referat Pol IX, Politische und kulturelle Propaganda in den Vereinigten Staaten von Amerika, Bd. 4, PAAA; Thomsen an Cordell Hull, 16.7.1940, File 811.4061 Mortal Storm/1, 1940–44 Central Decimal File, RG 59, NA.
- [69] Henry F. Grady an Frederick Herron, 25.7.1940, File 811.4061 Mortal Storm/1, 1940–44 Central Decimal File, RG 59, NA.
- [70] Frederick Herron an Henry F. Grady, 29.7.1940, File 811.4061 Mortal Storm/2, 1940–44 Central Decimal File, RG 59, NA.
- [71] Reichsfilmkammer, „Sonder-Rundschreiben Nr. 133“, 27.6.1940, R1091/1751, BArch; Kirk an Außenminister, 27.7.1940, File 862.4061 Motion Pictures/132, 1940–44 Central Decimal File, RG 59, NA.
- [72] W.C. Michel an Cordell Hull, 16.7.1940, File 862.4061 Motion Pictures/131, 1940–44 Central Decimal File, RG 59, NA.
- [73] Paul H. Pearson, „Ban on Exhibition and Distribution of Fox Films in Germany“, 30.7.1940, File 862.4061 Motion Pictures/136, 1940–44 Central Decimal File, RG 59, NA.
- [74] Reichsfilmkammer, „Rundschreiben Nr. 135“, 13.8.1940, R 1091/1751, BArch; Kirk an Außenminister, 20.8.1940, File 862.4061 Motion Pictures/134, 1940–44 Central

Decimal File, RG 59, NA; „Nazis Ban More U.S. Films: Metro-Goldwyn-Mayer is Barred as Anti-German Producer“, *New York Times*, 15.8.1940, 2; „Amtliche Bekanntmachungen der Reichsfilmkammer: Verbot der amerikanischen Metro-Filme“, *Film-Kurier*, 10.8.1940, 3.

- 75 „Nazis Oust Metro's Pix“, *Film Daily*, 15.8.1940, 1, 6.
- 76 „MGM Dismissing 660 in Europe: Ban Forces Closing of All Offices of the Company in Nazi-Controlled Countries“, *Hollywood Reporter*, 14.8.1940, 1.
- 77 Kirk an Außenminister, 23.8.1940, File 862.4061 Motion Pictures/135, 1940-44 Central Decimal File, RG 59, NA.
- 78 Kirk an Außenminister, 20.8.1940.
- 79 Kirk an Außenminister, 23.8.1940.
- 80 „Lawrence (Metro) and Lange (Par) Want to Return to Europe Shortly; All Cos. Liquidating Foreign Biz“, *Variety*, 11.9.1940, 12.
- 81 „Verbot der Filme der Metro-Goldwyn-Mayer, 20th Century Fox, Paramount im Reich und den besetzten Gebieten“, 31.10.1940, Deutsche Gesandtschaft in Bern, 3368: Hetzfilme, PAAA.
- 82 *Man Hunt*, Regie: Fritz Lang (Twentieth Century-Fox, 1941); *Underground*, Regie: Vincent Sherman (Warner Brothers, 1941); *They Dare Not Love*, Regie: James Whale (Columbia Pictures, 1941); *Foreign Correspondent*, Regie: Alfred Hitchcock (United Artists, 1940).
- 83 Zur isolationistischen Bewegung in dieser Zeitspanne vgl. Wayne S. Cole, *Roosevelt and the Isolationists 1932-1945* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1983), insb. 310-330.
- 84 Für ein vollständiges Transkript der Anhörungen vgl. *Propaganda in Moving Pictures: Hearings Before a Subcommittee of the Committee on Interstate Commerce, United States Senate on S. Res. 152, a Resolution Authorizing an Investigation of War Propaganda Disseminated by the Motion Picture Industry and of Any Monopoly in the Production, Distribution or Exhibition of Motion Pictures*, 77. Kongress (9.-26.9.1941). Vgl. auch Clayton R. Koppes und Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies* (New York: Free Press, 1987), 16-47.
- 85 *Propaganda in Moving Pictures*, 17, 36.
- 86 *Ibid.*, 57-60. Ich habe um der Klarheit willen einige redundante Dialogstellen in diesem Abschnitt entfernt.
- 87 Barney Balaban, der für Paramount erschien, verkündete, sein Studio habe keinen der fraglichen Filme produziert.
- 88 *Propaganda in Moving Pictures*, 423.
- 89 *Ibid.*, 19-20.
- 90 Shull und Wilt, *Hollywood War Films*, 291-294.
- 91 Clayton R. Koppes und Gregory D. Black, „What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945“, *Journal of American History* 64, Nr. 1 (Juni 1977): 87, 93; Koppes und Black, *Hollywood Goes to War*, 66.
- 92 Welch, *Propaganda and the German Cinema*, 38.
- 93 Koppes und Black, „What to Show the World“, 88.
- 94 „Feature Review: Casablanca“, 28.10.1942, Motion Picture Reviews and Analyses 1943-1945, RG 208, NA; *Casablanca*, Regie: Michael Curtiz (Warner Brothers, 1942).
- 95 „Feature Review: Mrs. Miniver“, 4.8.1943, Motion Picture Reviews and Analyses 1943-1945, RG 208, NA; *Mrs. Miniver*, Regie: William Wyler (MGM, 1942).
- 96 Eintrag für *Mrs. Miniver*, American Film Institute Catalog.
- 97 Fröhlich et al., *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Eintrag für 8.7.1943, Teil 2,

Bd. 9, 64.

- [98] „Feature Review: Pied Piper“, 25.6.1942, Motion Picture Reviews and Analyses 1943–1945, RG 208, NA; *The Pied Piper*, Regie: Irving Pichel (Twentieth Century-Fox, 1942).
- [99] „Feature Review: Margin for Error“, 11.12.1942, Motion Picture Reviews and Analyses 1943–1945, RG 208, NA; *Margin for Error*, Regie: Otto Preminger (Twentieth Century-Fox, 1943).
- [100] *Once Upon a Honeymoon*, Regie: Leo McCarey (RKO, 1942). Für eine Diskussion von McCareys Beitrag zu dem Film vgl. Wes D. Gehring, *Leo McCarey: From Marx to McCarthy* (Lanham, MD: Scarecrow, 2005), 174–181.
- [101] „Feature Review: Once Upon a Honeymoon“, 30.10.1942, Motion Picture Reviews and Analyses 1943–1945, RG 208, NA.
- [102] Ibid.
- [103] Ibid.
- [104] Sheridan Gibney, „Once Upon a Honeymoon: Cutting Continuity“, undatiert, Core Collection Scripts, MH, 58–60.
- [105] Sheridan Gibney, „Once Upon a Honeymoon: Shooting Script“, 10.8.1942 (Alexandria, VA: Alexander Street Press, 2007), 147–148.
- [106] Sheridan Gibney an Samuel Spewack [zu „Once Upon a Honeymoon“], 30.6.1942, Motion Picture Reviews and Analyses 1943–1945, RG 208, NA.
- [107] „Feature Review: Once Upon a Honeymoon“, 30.10.1942.
- [108] Hecht, *A Child of the Century*, 466.
- [109] Ibid., 517–518; Hecht, *A Guide for the Bedevilled*, 7.
- [110] Ben Hecht, *A Book of Miracles* (New York: Viking, 1939), 23–26.
- [111] Hecht, *A Child of the Century*, 520; Ralph Ingersoll, Vertrauliches Memorandum an die Mitarbeiter von *PM*, 22.4.1940 Zur Gründung von *PM* vgl. die Dokumente zu Beginn der Mikrofilm-Ausgabe.
- [112] Ben Hecht, „A Diplomat Spikes a Cannon“, *PM*, 16.1.1941, 11; deutsch als: „Ein Diplomat vernagelt eine Kanone“, in: Ben Hecht, *1001 Nachmittage in New York*, übers. v. Helga Herborth (Frankfurt a.M.: Insel, 1992), 39–42.
- [113] Ben Hecht, „Run, Sheep – Run!“, *PM*, 26.3.1941, 13; deutsch als: „Lauft, Schafe – lauft“, in: Hecht, *1001 Nachmittage in New York*, 125–128.
- [114] Hecht, „My Tribe Is Called Israel“, *PM*, 15.4.1941, 14; deutsch als: „Mein Stamm heißt Israel“, in: Hecht, *1001 Nachmittage in New York*, 191–192.
- [115] Hecht, „These Were Once Conquerors“, *PM*, 24.8.1941, 18; deutsch als: „Dies waren einst die Sieger“, in: Hecht *1001 Nachmittage in New York*, 401–404; Peter Bergson an Hecht, 28.8.1941, Ben Hecht Papers, Box 55, Folder 1069b, Newberry Library.
- [116] Peter Bergson an Hecht, 12.9.1941, Ben Hecht Papers, Box 55, Folder 1069b, Newberry Library; Hecht, *A Child of the Century*, 516, 533, 535–536.
- [117] Hecht, *A Child of the Century*, 536, 537–545; „Orders Waited by Jewish Army: Palestine Organizer Says 100,000 Men Ready to Fight“, *Los Angeles Times*, 16.4.1942, A2; „Group Will Honor Jewish Legion: Notables to Speak at Founding Celebration“, *Los Angeles Times*, 5.6.1942, 6; „Committee Here to Push Drive for Formation of Jewish Army“, *Los Angeles Times*, 26.7.1942, 14.
- [118] „Himmler Program Kills Polish Jews“, *New York Times*, 25.11.1942, 10; „Wise Gets Confirmations: Checks With State Department on Nazis’ ‚Extermination‘“, *New York Times*, 25.11.1942, 10; „Half of Jews Ordered Slain, Poles Report“, *Washington Post*, 25.11.1942, 6; „2 Million Jews Slain, Rabbi Wise Asserts“, *Washington Post*, 25.11.1942, 6; „Slain Polish Jews Put at a Million“, *New York Times*, 26.11.1942, 16. Zur Berichterstattung der *New York Times* über den

- Holocaust vgl. Laurel Leff, *Buried by the Times: The Holocaust and America's Most Important Newspaper* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).
- 119 David S. Wyman, *The Abandonment of the Jews: America and the Holocaust, 1941-1945* (New York: Free Press, 1984), 43-45, 58. Für weitere Bücher zu diesem Thema wären etwa zu nennen Arthur D. Morse, *While Six Million Died: A Chronicle of American Apathy* (New York: Random House, 1968); Walter Laqueur, *The Terrible Secret: Suppression of the Truth about Hitler's „Final Solution“* (Boston, Little, Brown, 1980).
- 120 Wyman, *Abandonment of the Jews*, 72-73.
- 121 Ibid., 77-78.
- 122 „Advertisement: To the Conscience Of America“, *New York Times*, 5.12.1942, 16.
- 123 „Advertisement: Action - Not Pity Can Save Millions Now!“, *New York Times*, 8.2.1943, 8.
- 124 „Advertisement: FOR SALE to Humanity“, *New York Times*, 16.2.1943, 11.
- 125 Wyman, *Abandonment of the Jews*, 87.
- 126 Ibid., 87-89.
- 127 Ibid., 90-91; Hecht, *A Child of the Century*, 557-558.
- 128 Ben Hecht, „We Will Never Die: National Pageant Memorializing the Two Million Murdered Jews of Europe“, Copyright Records, Reg. Nr. 84.654, 22.6.1943, Manuscript Division, LC, 2.
- 129 Wyman, *Abandonment of the Jews*, 92. „Die Gruppe um Bergson war für den Großteil der etablierten jüdischen Führungskreise in Amerika ein rotes Tuch. Die Organisationen von Bergson hatten, wie deren Gegner betonten, kein legitimes Mandat, für amerikanische Juden zu sprechen, da sie keine Fraktion innerhalb des jüdischen Lebens in den USA vertraten. Sie waren Eindringlinge, die sich in Handlungsfelder eingemischt hatten, welche die angestammte Domäne der etablierten jüdischen Organisationen waren.“
- 130 Ibid., 113, 114-115.
- 131 Ibid., 120-121, 157-177.
- 132 „Advertisement: To 5,000,000 Jews in the Nazi Death-Trap Bermuda Was a ‚Cruel Mockery‘“, *New York Times*, 4.5.1943, 17.
- 133 Wyman, *Abandonment of the Jews*, 144-146.
- 134 „Advertisement: Time Races Death“, *New York Times*, 17.12.1943, 31; „Advertisement: They Are Driven To Death Daily, But They Can Be Saved“, *New York Times*, 12.8.1943, 10; „Advertisement: We All Stand Before the Bar of Humanity, History and God“, *New York Times*, 30.8.1943, 10; „Advertisement: How Well Are You Sleeping?“, *New York Times*, 24.11.1943, 13.
- 135 „Advertisement: Ballad of the Doomed Jews of Europe, by Ben Hecht“, *New York Times*, 14.9.1943, 12.
- 136 Wyman, *Abandonment of the Jews*, 148, 152-153, 154. Für eine wohlwollendere Einschätzung der Bemühungen von Roosevelt vgl. Richard Breitman und Allan J. Lichtman, *FDR and the Jews* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013).
- 137 „Advertisement: My Uncle Abraham Reports ... By Ben Hecht“, *New York Times*, 5.11.1943, 14.
- 138 Ibid.
- 139 Ibid.
- 140 Ibid.
- 141 Ibid.
- 142 Wyman, *Abandonment of the Jews*, 155-156, 200-201.
- 143 „Rabbi Wise Urges Palestine Action: Tells House Committee Rescue Resolution on Jews Does Not Go Far Enough“, *New York Times*, 3.12.1943, 4.

- [144](#) Wyman, *Abandonment of the Jews*, 203.
- [145](#) Billy Rose an Hecht, 30.1.1944, Ben Hecht Papers, Box 61, Folder 1586, Newberry Library.
- [146](#) Samuel Merlin an Hecht, 25.1.1944, Ben Hecht Papers, Box 60, Folder 1472, Newberry Library.
- [147](#) Wyman, *Abandonment of the Jews*, 213, 285–287.
- [148](#) Peter Bergson an Franklin D. Roosevelt, 23.1.1944, *Palestine Statehood Committee Records, 1939–1949*, Mikrofilm-Ausgabe, Primary Source Media, Rolle 1.
- [149](#) Hecht an Rose Hecht, 2.4.1945, Ben Hecht Papers, Box 73, Folder 2257, Newberry Library.
- [150](#) Hecht, *A Child of the Century*, 578.
- [151](#) „Ich war mir bewusst, dass ich all diese Dinge als Jude tat. Meine Eloquenz in Sachen Demokratie war hauptsächlich von meiner Wut als Jude inspiriert. In meinen früheren Jahren war ich kein Parteigänger der Demokratie gewesen. Ihre Sünden waren mir mehr ins Auge gestochen als ihre Tugenden. Aber nun, da sie der potenzielle Feind des neuen deutschen Polizeistaats war, war ich ihr gar nicht mäkeliger Anhänger. So wurde aus mir seltsamerweise im Jahr 1939 nicht nur ein Jude, sondern auch ein Amerikaner – und ich bin einer geblieben.“ Hecht, *A Child of the Century*, 518.
- [152](#) Hecht, *A Guide for the Bedevilled*, 202–203.
- [153](#) Ibid., 207–210.
- [154](#) Ibid., 213.
- [155](#) Ibid., 212–213.
- [156](#) *Das siebte Kreuz*, Originaltitel: *The Seventh Cross*, Regie: Fred Zinnemann (MGM, 1944); Helen Deutsch, „The Seventh Cross: Outline“, 5.5.1943, Turner/MGM Scripts, MH. Die anderen Filme, welche die Judenverfolgung zur Sprache brachten, waren *Address Unknown* (Regie: William Cameron Menzies, Columbia Pictures, 1944), *The Hitler Gang* (Regie: John Farrow, Paramount, 1944) sowie *Hotel Berlin* (Regie: Peter Godfrey, Warner Brothers, 1945).
- [157](#) *None Shall Escape*, Regie: Andre DeToth (Columbia Pictures, 1944).
- [158](#) Hecht, *A Guide for the Bedevilled*, 197–198.
- [159](#) Ibid., 198.
- [160](#) Ibid., 206–207.

Epilog

- [1](#) Francis Harmon, „Western Europe in the Wake of World War II: As seen by a group of American motion picture industry executives visiting the European and Mediterranean Theaters of Operation as guests of the military authorities, June 17–July 18, 1945“, Jack L. Warner Collection, Scrapbook 2, European trip, Box 81 A, CAL, 1; „U.S. Film Heads in London, Plan Study Tour of Reich“, *New York Times*, 19.6.1945, 14. Harmon war außerdem stellvertretender Vorsitzender des War Activities Committee der Filmindustrie.
- [2](#) Harmon, „Western Europe in the Wake of World War II“, 1.
- [3](#) Public Relations Division, Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force, „Itinerary – Motion Picture Executives“, 17.6.1945, Jack L. Warner Collection, Scrapbook 1, European trip, Box 81 A, CAL. Ein Exemplar des Reiseplans findet sich im Archiv der Information Control Division, Office of Military Government for Germany (U.S.), Records of United States Occupation Headquarters World War II, Box 290, „Films – Technical Consultants“, RG 260, NA.

- [4] J.J. McCloy an Harry Hopkins, 8.1.1944, File 862.4061 MP/1-1145, 1940-44 Central Decimal File, RG 59, NA. Zanuck arbeitete nicht offiziell für Twentieth Century-Fox, als er Harry Hopkins seinen Vorschlag machte. Er hatte sich von seiner Firma beurlauben lassen und diente im Rang eines Colonel im United States Army Signal Corps.
- [5] S.I.R., Memorandum for the President, 8.2.1945, Official File 73: Motion Pictures; Franklin D. Roosevelt an Harry Warner, 3.3.1945, Official File 73: Motion Pictures; Roosevelt an John G. Winant, 3.3.1945, Official File 73: Motion Pictures; Winant an Roosevelt, 27.3.1945, Official File 73: Motion Pictures, Franklin D. Roosevelt Library, Hyde Park, New York.
- [6] McCloy an Hopkins, 8.1.1944.
- [7] „Urges Films for Reich: Zanuck Tells Truman of Plan for Movies of Life in U.S.“, *New York Times*, 16.6.1945, 10.
- [8] Harmon, „Western Europe in the Wake of World War II“, 13-14.
- [9] Public Relations Division, Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force, „Itinerary - Motion Picture Executives“, 17.6.1945. Die Studioverantwortlichen sollten ursprünglich das Konzentrationslager Nordhausen besuchen, ein Nebenlager von Buchenwald.
- [10] Aufzeichnungen von Harmon Nr. 12, Jack L. Warner Collection, Scrapbook 2, European trip, Box 81A, CAL.
- [11] Public Relations Division, Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force, „Itinerary - Motion Picture Executives“, 17.6.1945.
- [12] Harmon, „Western Europe in the Wake of World War II“, 15; Fotografie gekennzeichnet als „1st Putsch Parade: Doorway Munich Adolph Ducked“, Jack L. Warner Collection, Scrapbook 2, European trip, Box 81A, CAL.
- [13] Harmon, „Western Europe in the Wake of World War II“, 15-16.
- [14] Fotografien gekennzeichnet als „Dachau Death Boxes“ und „Dachau Boxes“, Jack L. Warner Collection, Scrapbook 2, European trip, Box 81A, CAL.
- [15] Harmon, „Western Europe in the Wake of World War II“, 15.
- [16] Ibid., 16-20; Aufzeichnungen von Harmon Nr. 13, „Covering Discussions on Psychological Warfare and Information Control in Occupied Germany, July 4, 1945“, Jack L. Warner Collection, Scrapbook 2, European trip, Box 81A, CAL.
- [17] Harmon, „Western Europe in the Wake of World War II“, 16, 18-19; Public Relations Division, Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force, „Itinerary - Motion Picture Executives“, 17.6.1945.
- [18] Francis Harmon et al., „Report Of Motion Picture Industry Executives to Major General A.D. Surles, Chief, Bureau of Public Relations of the War Department, Following their Tour of the European and Mediterranean Theatres of Operations as Guests of the Army“, 10.8.1945, Jack L. Warner Collection, Scrapbook 2, European trip, Box 81 A, CAL, 5.
- [19] Jack Warner an Francis Harmon, 9.8.1945, Jack L. Warner Collection, Scrapbook 2, European trip, Box 81 A, CAL.
- [20] Francis Harmon an Jack Warner, 10.8.1945, Jack L. Warner Collection, Scrapbook 2, European trip, Box 81 A, CAL.
- [21] Jack Warner an Francis Harmon, 10.8.1945, Jack L. Warner Collection, Scrapbook 2, European trip, Box 81A; Harmon et al., „Report Of Motion Picture Executives to Major General A.D. Surles“.
- [22] Das United States Army Signal Corps hatte bereits Bilder der Todeslager auf Film gebannt. Für einen umfassenden Bericht zu diesem Material vgl. Charles Lawrence Gellert, „The Holocaust, Israel, and the Jews: Motion Pictures in the National Archives“, National Archives and Records Administration, Washington, D.C., 1989,

13-50.

- 23 Die ersten Hollywoodfilme, welche den Holocaust erwähnten, waren *The Diary of Anne Frank* (1959; dt.: *Das Tagebuch der Anne Frank*), *Judgment at Nuremberg* (1961; dt.: *Das Urteil von Nürnberg*) und *The Pawnbroker* (1965; dt.: *Der Pfandleiher*).

Danksagung

Ich möchte den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der folgenden Archive danken für ihre Hilfe beim Ausfindigmachen der Materialien, auf denen dieses Buch basiert: Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Bundesarchiv und Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin; Bundesarchiv in Koblenz; Deutsches Filminstitut in Frankfurt; Filmmuseum in München; Margaret Herrick Library, USC Cinematic Arts Library, USC Warner Bros. Archives und Urban Archives Center in Los Angeles; Bancroft Library in Berkeley; Hoover Institution in Stanford; Library of Congress und United States Holocaust Memorial Museum in Washington; National Archives in College Park; Franklin D. Roosevelt Presidential Library in Hyde Park; Newberry Library in Chicago; Reform Congregation Keneseth Israel Archives in Elkins Park; sowie Morris Library in Carbondale. Besonders dankbar bin ich Ned Comstock (USC Cinematic Arts Library), Gerhard Keiper (Politisches Archiv des Auswärtigen Amts), Jenny Romero (Margaret Herrick Library) und Alice Birney (Library of Congress).

Ich begann die Arbeit an diesem Buch während meiner Zeit an der University of California in Berkeley, wo ich das Glück hatte, mit drei Forschern zusammenzuarbeiten, die leider nicht mehr unter uns sind: Michael Rogin, Lawrence Levine und Norman Jacobson. Zu tiefem Dank verpflichtet bin ich auch Leon Litwack, der mich auf großartige Weise unterstützt hat, Martin Jay und

Carol Clover für ihre hervorragenden Ratschläge und Kathleen Moran, Waldo Martin und Anton Kaes, die mir äußerst engagiert geholfen haben.

Im Laufe der letzten eineinhalb Jahre habe ich enorm davon profitiert, der Harvard Society of Fellows anzugehören, und ich bin Bernard Bailyn, Walter Gilbert, Joseph Koerner und Maria Tatar sehr dankbar. Besonders danken möchte ich Noah Feldman für seinen Glauben an das Projekt bereits in einer frühen Phase, sowie Elaine Scarry und David Armitage dafür, dass sie das Gesamtmanuskript gelesen und mir überaus hilfreiche Anregungen gegeben haben.

Bei meiner Suche nach Archivmaterialien habe ich Hilfe von Kevin Brownlow, Julian Saltman, Rob Schwartz, Anthony Slide, Markus Spieker, David Thomson und Andreas-Michael Velten erhalten. Ein Milton-Fund-Stipendium hat mir bei einem Großteil der Durchführung meiner Forschungen geholfen. Durch ein Interview mit Gene Reynolds habe ich viel gelernt. Daniel Bowles und Daniel Jütte haben mir mit Übersetzungen ins Deutsche geholfen. Shane White von der University of Sydney hat mich fortwährend ermutigt.

Dieses Buch hat seinen Platz bei der Harvard University Press gefunden und ich bin allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern dort zu großem Dank verpflichtet, besonders meinem Lektor John Kulka, der im Laufe des letzten Jahres wertvolle Einsichten beigesteuert hat. Außerdem möchte ich mich bei Andrew Wylie und Kristina Moore für ihre kontinuierliche und uneingeschränkte Unterstützung bedanken.

Von dem Augenblick an, in dem ich in den Archiven erstmals auf die Materialien stieß, ist mir Greil Marcus beratend zur Seite gestanden. Er war unglaublich großzügig und eine fortwährende

Quelle der Inspiration.

Mein größter Dank gebührt Melissa Fall. Ohne sie wäre das Projekt nie vollendet worden.

Register

Kursive Seitenzahlen beziehen sich auf Abbildungen

- After the Thin Man* (1936), 124, 223–224
American Jewish Committee, 74, 249, 279 Anm. 93
American Jewish Congress, 74, 80, 85, 249, 250–251
Amerikanischer Faschismus, 83, 117, 118–120, 174–176, 185–188. Siehe auch *Gabriel over the White House* (1933); *It Can't Happen Here*
Der Angriff (Zeitung), 13, 20, 38, 118–119, 131–132, 134, 135, 138, 149, 158–159
Anti-Defamation League der B'nai B'rith, 74, 80–83, 87–88, 96–104, 107, 185–186
Anti-Nazi-Filme, 15, 74–88, 107, 153–154, 159, 169, 199, 201, 205, 216–219, 221, 225, 231, 233–236, 241, 244. Siehe auch „Hetzfilme“
Antisemitismus, 25–26, 44–45, 71–75, 81, 83–88, 90–91, 95–99, 104–107, 146–153, 157–159, 184–185, 191–192, 204, 206–208, 213, 225–232, 236, 240–247, 258–259, 261, 292–293 Anm. 73. Siehe auch *The House of Rothschild* (1934); *The Mad Dog of Europe* (nicht-produzierter Film)
Argentina, Imperio, 18, 46
Arliss, George, 88, 89, 92–96, 99, 101
Arthur, Jean, 159
Der Aufstieg des Hauses Rothschild (Corti), 92–93, 95–96
Auswärtiges Amt (Deutschland), 15, 38–45, 54–61, 62–65, 72, 147, 148, 189, 193, 197, 221, 235–236
- Bacmeister, Arnold, 150, 153
Baer, Max, 145–146, 145, 149, 150, 151–152, 153
Balaban, Barney, 262, 306 Anm. 87
„Ballade von den verlorenen Juden Europas“ (Hecht), 253, 254
Barrymore, Lionel, 179
Baruch, Bernard, 256
Bataan (1943), 244
Bazin, André, 210
Beck, Joseph, 215
Beery, Wallace, 179
Belgien, 52, 235
Below the Sea (1933), 67, 277 Anm. 56
Bengali (1935), 126, 127–133, 134, 135, 137, 138
Berghof (am Obersalzberg), 17, 18, 138, 215, 263
Bergman, Ingrid, 18–19, 240
Bergner, Elisabeth, 146
Bergson, Peter, 247–248, 257, 307–308 Anm. 129
Berliner Tageblatt (Zeitung), 130, 131, 134, 138
Bermuda-Konferenz, 251–253
Block-Heads (1938), 20
Blonde Venus (1932), 143

Bluebeard's Eighth Wife (1938), 19
 B'nai B'rith, 74, 249. *Siehe auch* Anti-Defamation League der B'nai B'rith
 Bogart, Humphrey, 240
The Bohemian Girl (1936), 165
Born to Be Bad (1934), 103
 Borzage, Frank, 205, 229, 304 Anm. 56
 Bottome, Phyllis, 225-226, 228
 Boyer, Charles, 19
 Boykott deutscher Waren, 74, 85, 279 Anm. 93
 Brando, Marlon, 251
 Brant, H., 118-119, 120, 123, 126, 149
 „Braunes Haus“ (Parteizentrale der NSDAP, München), 263
 Breen, Joseph, 80-81, 102, 183-184, 194, 200, 201-206, 208-209, 220-221, 228
 Briand, Aristide, 54
 Brinck, P. N., 156-157
Broadway-Melodie 1936 (1935), 123-124
Broadway-Melodie 1938 (1937), 123-124
Broadway Serenade (1939), 224, 286 Anm. 44
 Brüning, Heinrich, 54

 Cagney, James, 159
 Canty, George, 69-73
 Capra, Frank, 124
Captured! (1933), 65-68, 87, 190, 198
Caravan (1934), 144
Casablanca (1942), 239-240
 Chamberlain, Neville, 18
 Chaplin, Charlie, 216, 217, 218-220, 233
 Churchill, Winston, 240, 255
Citizen Kane (1941), 74
Cleopatra (1934), 118
 Cohn, Harry, 73, 99, 101, 102-103, 224, 262, 264, 266
 Colbert, Claudette, 19, 118, 126-127
 Columbia Pictures, 67-68, 71, 73, 99, 103, 137, 155, 224, 236, 262
 Committee for a Jewish Army of Stateless and Palestinian Jews, 248-253, 254, 255-257, 307-308 Anm. 129; Namensänderung zu: Emergency Committee to Save the Jewish People of Europe, 252
 Committee on Interstate Commerce (US-Senat), 236-239
Confessions of a Nazi Spy (1939), 216, 217, 218, 220-223, 225
 Cooper, Gary, 19, 127, 128, 132, 137
 Correll, Ernst Hugo, 137-138
 Corti, Egon Caesar Conte, 92, 95-96
Cosmopolitan (Magazin), 171
 Cosmopolitan Pictures, 113
 Coughlin, Charles, 117
 Cowdin, John Cheever, 193-194
 Cranz, Carl, 212
 Crawford, Joan, 159
 Crosby, Bing, 159
The Crusades (1935), 103
 Cummins, Joseph Jonah, 99

Dachau (Konzentrationslager), 263-264, 310 Anm. 14
 Davis, Elmer, 239
 DeMille, Cecil B., 103, 120
 DeMille, William C., 224-225
Design for Living (1933), 244-245
 Deutsche Devisenausfuhrbeschränkungen, 70, 159-161, 278 Anm. 74
 Deutsche Regisseure in der Emigration, 159, 279 Anm. 87
 Dietrich, Marlene, 118, 143, 289 Anm. 16
 Disney, 155, 212
Disraeli (1929), 88, 91
 Disraeli, Benjamin, 88, 89, 227
Dodsworth (Lewis), 173, 179
 „Dolchstoßlegende“, 26, 27
Dr. Jekyll und Mr. Hyde (1932), 143-144
 Dr. Seuss, 246
Drei Kameraden (Remarque), 199-200
 Dreiser, Theodore, 159
 Dreyfus, Alfred, 191-192
 Dupont, E. A., 53-54, 55, 62

 Eckert, Gerd, 132
Ein Mann geht seinen Weg (1933), 138
 Emergency Committee to Save the Jewish People of Europe. *Siehe* Committee for a
 Jewish Army of Stateless and Palestinian Jews
Es geschah in einer Nacht (1934), 13, 124, 126-127
Escape (1940), 232, 233
Escaping the Hun (1917), 28
Ever in My Heart (1933), 277-278 Anm. 63
Der ewige Jude (1940), 104-107, 105

 Fairchild, Henry Pratt, 213
 „Filmkrieg“, 34, 38, 47, 52
 Filmkritik in Deutschland, 161-163. *Siehe* auch *Der Angriff* (Zeitung); *Berliner Tageblatt*
 (Zeitung); *Völkischer Beobachter* (Zeitung)
 Fineshriber, William H., 184-186
 Fitzgerald, F. Scott, 200-204
Foreign Correspondent (1940). *Siehe* *Personal History* (nicht-produzierter Film)
Four Sons (1940), 233-234, 235-236
42nd Street (1933), 66, 68
 Fox Film Corporation, 61, 64, 73, 102
 Fox, William, 73, 101
Frankenstein (1931), 143-144
 Frankfurter, Dr., 35-36, 38-40
 Franklin, Sidney, 228, 229
 Frankreich, 41, 52, 55, 59-60, 144, 147, 171, 223, 224, 235
Fräulein Winnetou (1939), 165-166
 Frels, Wilhelm, 163-165, 166
 Freudenthal, Martin, 59-65, 66, 68
 Friedland, Max, 71
 Friends of the New Germany. *Siehe* German American Bund
 Führ, Alexander, 148-149
 Führerprinzip, 119, 132-139, 162

Fürst, Leonhard, 132

Gable, Clark, 124, 126-127, 224

Gabriel over the White House (1933), 109-123, 126, 133, 135, 137, 138, 147, 187, 285
Anm. 20

Gangster, 20-21, 120-122, 143, 286 Anm. 40

Garbo, Greta, 19, 118

General Motors, 15, 70

Der General starb im Morgengrauen (1936), 157

German American Bund, 189, 221-222, 280 Anm. 120

Gillette, Guy M., 252

Give Us This Night (1936), 157

Goebbels, Joseph, 9, 19, 29, 34, 124-126, 125, 129-130, 148-149, 151, 160, 162, 165, 215, 222-223, 239, 240

„Goldenes Zeitalter“ (des amerikanischen Kinos), 13, 14, 210

Goldwyn, Samuel, 187, 279 Anm. 87

Grace, Dick, 61

Grant, Cary, 241-243

The Great Victory (1919), 28

Großbritannien, 43, 54, 104, 144, 223, 236, 238, 246, 255

Der Große Diktator (1940), 216, 218-220, 233

Die große Zarin (1934), 118

Gründgens, Gustaf, 17, 46

Grzesinski, Albert, 35

A Guide for the Bedevilled (Hecht), 258-261

Gutstadt, Richard, 82-83, 96, 100, 103

Gyssling, Georg, 65-68, 79-80, 84, 85, 86-87, 90-91, 153-154, 189-202, 196, 205-206, 208, 211-213, 216, 219, 221, 233, 299 Anm. 115

Hanisch, Reinhold, 21-22, 272 Anm. 26

Harmon, Francis, 262, 264-267, 309 Anm. 1

Hart, Moss, 251

Hays, Will, 43, 60, 80, 89, 98-99, 102-103, 114-116, 117, 183-184, 185-187, 208-209, 223, 234

Hays Office, 43-44, 55-56, 60-61, 62, 64, 67, 80-82, 84-85, 86-87, 98-99, 102, 114-116, 183-184, 185-187, 190-191, 193, 194, 196, 198, 199, 200, 205, 208-209, 211-212, 216, 219, 220, 228, 234, 262

Hearst, William Randolph, 40-41, 44-45, 112-114, 115, 120, 121, 147, 171, 252, 286
Anm. 43

Hecht, Ben, 167, 244-251, 245, 253-261, 254, 308 Anm. 151

Heirate nie beim ersten Mal (1934), 124

Hell's Angels (1930), 53-57, 58-59, 61, 62, 64, 69

Hemingway, Ernest, 159

Herron, Frederick, 43-44, 55, 56-57, 59, 60-61, 62, 66-67, 87, 234, 285 Anm. 20

Hess, Rudolf, 24

„Hetzfilme“, 28-29, 33-38, 46-47, 53-56, 59-68, 79-80, 190-191, 193-199, 216-217, 218, 223, 235-236. *Siehe auch* Anti-Nazi-Filme

Hitchcock, Alfred, 209

Hitlerjugend, 128-132

Hitler's Children (1943), 244

Hitler's Reign of Terror (1934), 86

Das hohe Lied (1933), 143

Holland. *Siehe* Niederlande
 Hollywood Anti-Nazi League, 212-213
 Holocaust, 44-45, 106-107, 217, 245-246, 248-257, 259-261, 267, 310 Anm. 23
 Hoover, Herbert, 113, 252
 Hoover, J. Edgar, 211
 Horrorfilme, 143, 144
The House of Rothschild (1934), 92-107, 185, 259
 Howard, Sidney, 179-183, 185, 186, 188, 189, 210, 211
 Howell, Maude, 92, 93
 Hubbard, Lucien, 210-211
 Hughes, Howard, 53, 56, 61-62
 Hutchinson, Walter J., 223

I Married a Nazi. *Siehe* *The Man I Married* (1940)
 IBM, 15, 70
Ich bin ein entflohener Kettensträfling (1932), 66
 Ickes, Harold, 252
Im Westen nichts Neues (1930), 16, 28-46, 30, 34, 37, 47, 49-50, 53, 54, 55, 60, 64, 69-70, 88, 107, 146, 157, 193, 200, 218
 Ingersoll, Ralph, 246, 306 Anm. 111
 Isaacson, Isadore, 81
 Isolationismus, 236-239
It Can't Happen Here (Bühnenstück), 188-189
It Can't Happen Here (Lewis), 175-178, 176, 188
It Can't Happen Here (nicht-produzierter Film), 178-191, 210-212, 213-214
 Italien, 117, 121, 187, 188, 237

 Jaffe, Sam (Produzent), 74-76, 79-81, 83-84, 85, 159
 Jaffe, Sam (Schauspieler), 199, 299 Anm. 116
Der Jazzsänger (1927), 88, 91
 Jefferson, Thomas, 11-12
 Jewish Telegraphic Agency, 85
 Johnson, Crockett, 246
 Johnson, Edwin C., 252
 Johnson, Nunnally, 93
 Jolson, Al, 159
 Juden, 25-26, 44-45, 53, 71-86, 88, 89-102, 104-107, 132, 145-154, 157-159, 168-169, 184-186, 189-190, 191-192, 193-194, 203-204, 205-209, 213, 217-218, 219, 226-233, 236, 240-248, 250-251, 257-261, 283 Anm. 189, 292 Anm. 73. *Siehe auch* Antisemitismus; Committee for a Jewish Army of Stateless and Palestinian Jews; Holocaust; Studiochefs
 Jüdischer Weltkongress, 249, 251

The Kaiser, the Beast of Berlin (1918), 28, 218
Die Kameliendame (1937), 19
Katharina die Große (1934), 146-147
 Kauffman, Phil, 71, 278-279 Anm. 80
 Kelly, Arthur, 58-59
 Kennedy, Joseph P., 246
King Kong (1933), 7-14, 140
Kolberg (1945), 274 Anm. 97
 Kollaboration. *Siehe* Zusammenarbeit (*collaboration*)

Kommunisten, 108, 176-177, 204-205
Der Kongress tanzt (1932), 58
Königin Christine (1934), 118, 138-139
 Kontingentverordnung, 56-59, 69-70, 73, 154-155
 Konzentrationslager, 122, 157, 180, 182, 185, 209, 226, 230, 232, 233, 242, 244, 250, 260, 262, 263, 267, 293 Anm. 73, 309-310 Anm. 9
Kristallnacht. Siehe *Reichskristallnacht*

La Guardia, Fiorello, 251, 252
 Laemmle, Carl, 36, 40-45, 42, 64, 71, 73, 101, 193
 Laemmle, Carl Jr., 64, 103
The Lancer Spy (1937), 198, 299 Anm. 115
 Landsberger Gefängnis, 24
 Lang, Fritz, 159
 Langer, William, 252
 „Lauft, Schafe - lauft!“ (Hecht), 247
 Laurel und Hardy, 19, 20, 165
 Laval, Pierre, 54-55
 Lawson, John Howard, 205
Leichte Kavallerie (1935), 124
 Leichtenstern, Ernst von, 215-217
 „leichter, komödiantischer Touch“, 124, 162, 286-287 Anm. 46
Let Freedom Ring (1939), 167-169, 286 Anm. 44, 293 Anm. 78
 Lewis, Leon, 80-84, 96-98, 102-103
 Lewis, Sinclair, 170, 172-173, 175-179, 182, 183, 186-188, 191, 214
 Lichtman, Al, 58
 Lichtspielgesetz, 141. Siehe auch Deutsche Devisenausfuhrbeschränkungen; Kontingentverordnung; Paragraph 15
 Lieberman, Albert H., 184
The Life of Emile Zola (1937), 192
 „The Little Candle“ (Hecht), 245-246
 Lloyd George, David, 112, 284 Anm. 11
 Long, Huey, 117, 174-175, 188
 Los Angeles Jewish Community Committee, 102-103
Lost Horizon (1937), 199
The Lost Squadron (1932), 61-63
 Lubitsch, Ernst, 19, 155, 159
Lusitania (Versenkung der), 61
Die lustige Witwe (1934), 155
 Luther, Hans, 85

The Mad Dog of Europe (nicht-produzierter Film), 74-88, 90, 107, 159, 198-199, 200, 208, 232, 259
 Madison Square Garden, 74, 250-251
 Magnin, Edgar, 100, 231
Main Street (Lewis), 173
Man Hunt (1940), 236
The Man I Married (1940), 233, 237
 Mandelstamm, Valentin, 59-60
 Mankiewicz, Herman J., 74-76, 75, 80-81, 90, 159, 244, 259
 Mankiewicz, Joseph L., 200, 201, 202, 204
Männer um eine Frau (1933), 146-154

Mannix, Eddie, 230, 262, 265
Manuel (1937), 139
March, Fredric, 84, 159
Mare Nostrum (1926), 28
Margin for Error (1943), 241, 244
Marshall, George, 262
Maurice, Emil, 24
Mayer, Louis B., 14, 73, 84, 86, 89, 99–101, 103, 113–115, 146, 183–187, 201–202, 203, 205, 213–214, 230, 231–232, 269 Anm. 20
McCloy, John J., 263
McClure, Robert A., 264
McFarland, Ernest, 236–237
Mein Kampf, 22–24, 26–28, 30–31, 33, 46, 47, 50, 154, 178
„Mein Onkel Abraham berichtet ...“ (Hecht), 253, 255
„Mein Stamm heißt Israel“ (Hecht), 247
Men in White (1934), 144
Merlin, Samuel, 256
Meuterei auf der Bounty (1935), 138
MGM, 14, 71–72, 73, 113–119, 140–142, 146–152, 155, 156, 159–161, 178–179, 183–188, 190–191, 200–205, 210–214, 223–224, 225–232, 234–235, 260
Micky Maus, 19
Milestone, Lewis, 157–158, 159
Miller, Douglas, 155–156
Mintz, Sam, 92, 93
„Mischehen“, 142, 152, 157, 163–166, 226, 292–293 Anm. 73
Miss Fane's Baby Is Stolen (1934), 162
Morgan, Frank, 229–230, 230
Morgenthau, Henry, Jr., 256
The Mortal Storm (1940), 225–232, 233, 235, 236, 304 Anm. 56
The Mortal Storm (Bottome), 225
Motion Picture Producers and Distributors Association of America. *Siehe* Hays Office
Mozartsaal, 34, 34, 35
Mr. Deeds geht in die Stadt (1936), 137, 138, 199, 288 Anm. 85
Mr. Smith geht nach Washington (1939), 13, 137
Mrs. Miniver (1942), 240
Müller, Gustav, 67
Muni, Paul, 159, 251
Mussolini, Benito, 121, 186, 237
Mussolini, Vittorio, 212

Nachtflug (1933), 138
The Nation (Zeitschrift), 283 Anm. 189, 285–286 Anm. 32
National Council of Jewish Women, 99
Naziorganisation, 33–35, 38, 63, 65, 69–70, 71–73, 108, 132–133, 137, 141–160, 161–169
Neurath, Konstantin von, 148, 151
New York Times, 108, 172, 222, 248, 249–250, 252, 254
Nichtangriffspakt, 189
Niederlande, 120, 235, 248
None Shall Escape (1944), 260
NSDAP. *Siehe* Naziorganisation

Nye, Gerald P., 236-238
 Office of War Information (OWI), 239-243
 Olympische Spiele (1936), 49
Once Upon a Honeymoon (1942), 241-244
 Opferbereitschaft (als bewundernswerter Charakterzug), 129-130, 131-132
 Österreich, 161, 207, 209, 226, 241, 248
Our Daily Bread (1934), 133-138

 Palästina, 247-248, 255
 Paragraph 15, 57-59, 63, 64, 66, 68, 79-80, 190, 195, 217, 234-235
 Paramount, 61, 71, 73, 103, 120-121, 127, 156, 157-158, 159-160, 219, 223, 235-236, 240, 306 Anm. 87
 Parker, Dorothy, 252
 Pearl Harbor (1941), 239
Personal History (nicht-produzierter Film), 205-209, 222
Personal History (Sheean), 205
The Pied Piper (1942), 240-241, 244
PM (Magazin), 246-248
 Polen, 223, 224, 241, 246, 248
 Production Code Administration (Richtlinien), 102-103, 183, 184, 200, 208, 212, 220.
 Siehe auch Hays Office
 Propaganda, 10, 12, 25-29, 33, 46-52, 102, 104-107, 125-126, 127-139, 154, 177-178, 186-187, 189-190, 239, 287 Anm. 60, 292 Anm. 59. *Siehe auch* Anti-Nazi-Filme; „Hetzfilme“
 Propaganda in Filmen (Anhörungen vor dem US-Senat), 236-239
 Propagandaministerium. *Siehe* Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
 Putschversuch, 24, 77, 263, 310 Anm. 12

Ramona (1936), 163-164, 165, 166
 Redekunst, 21-23, 29-32, 46, 47-50, 51, 109-111, 110, 136
 Reichsfilmkammer, 147, 148, 156-158
Reichskristallnacht, 132, 158, 161, 210, 233, 245
 Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, 8, 9-12, 20, 46, 71, 124, 137, 142-143, 150-154, 159, 162-163, 165-166, 194, 215-216, 223, 234, 239
 Reichstag, 33-34, 35, 63, 65, 70, 106-107, 108, 109, 122, 217
 Remarque, Erich Maria, 29, 195, 199-200
Rendezvous (1935), 190-191, 198
 Reynolds, Gene, 229-230, 230
 Ribbentrop, Joachim von, 18-19
 Riefenstahl, Leni, 47-50, 196, 212, 273 Anm. 62
 RKO, 61, 64, 74-75, 103, 133, 243
 Roach, Hal, 212
The Road Back (1937), 64, 193-197, 198-199, 200
 Robinson, Edward G., 251
 Rogers, Ginger, 241
 Rolland, Romain, 260
 Roosevelt, Franklin D., 113-115, 117, 174, 175, 219, 236, 238, 239, 243, 249, 253-258
 Root, Lynn, 76
 Rose, Billy, 251
Rose-Marie (1936), 162, 244
 Rosen, Al, 84-86, 199, 280 Anm. 98

Rosson, Richard, 213
 Rothschild, Mayer Amschel, 92-93, 95-96
 Rothschild, Nathan, 89, 93
 Rumänischer Vorschlag (Freilassung von 70.000 Juden), 250
 Rumrich, Günther, 220

 SA (Sturmabteilung), 50, 108, 145, 226
San Francisco (1936), 124-125
 Saville, Victor, 229-230, 304 Anm. 56
Scarface (1932), 143, 245
 Schenck, Joseph, 89, 90, 91-92, 97-98, 102
 Schenck, Nicholas, 185, 214, 237
Schiffbruch der Seelen (1937), 139
 Schmeling, Max, 145-146, 145, 149
 Schulberg, Budd, 14, 201-202, 208-209, 269-270 Anm. 20, 300 Anm. 126
 „Schwarze Liste“ mit Hollywood-Persönlichkeiten, 159
 Seeger, Ernst, 7-12, 35-40, 140-144, 148, 151-152, 154-157, 165
Sehnsucht (1936), 124
 Selfridge, Harry Gordon, 112
 Selznick, David, 61, 103
Shanghai (1935), 19
 Share Our Wealth Society, 174
 Shearer, Norma, 159
 Sidney, Sylvia, 159
Das siebte Kreuz (1944), 260
 Sievers, Johannes, 38-40
 Signal Corps (US-Army), 264, 265, 266, 309 Anm. 4, 310 Anm. 22
 Silberhemden, 83
 Sinatra, Frank, 251
The Singing Fool (1928), 29
 Sozialdemokraten (SPD), 108
 SS (Schutzstaffel), 108, 161, 166
Stärker als Paragraphen (1936), 124-125
 State Department, 87, 196, 197, 221, 233-234, 248-249, 250
 Stewart, James, 231
 Strengholt, Frits, 71-72, 117-118, 146-150, 154-155, 157, 292-293 Anm. 73
 Stroheim, Erich von, 54, 61
 Struve, Gustav, 43-44
 Studiochefs, 15-16, 73-74, 82-88, 91-92, 99-101, 102-103, 193-194, 223-224, 231-232, 237-238, 244, 262-264, 265, 266, 267
Success at Any Price (1934), 103
Südsee-Nächte (1939), 162, 244
 Sullavan, Margaret, 201, 230, 231
 Superior Court of Los Angeles, 85
Surrender (1931), 61
Swiss Miss (1938), 19

Tabu der Gerechten (1948), 91
Tarzan, der Herr des Dschungels (1932), 19, 140-143
 Technicolor, 163-165
 Temple, Shirley, 165-166, 295 Anm. 107
Tendenzfilm, 127

The Texas Rangers (1936), 157-158
 Thalberg, Irving, 102
They Dare Not Love (1941), 236
 Thiefes, Paul, 157
This Day and Age (1933), 120-121
 Thomas, Elbert D., 252
 Thompson, Dorothy, 170-174, 177-178, 187
Three Comrades (1938), 199-205
Thunder Afloat (1939), 211
Time (Magazin), 101
Tip-Off Girls (1938), 19, 20-21
To Hell with the Kaiser! (1918), 28
Too Hot to Handle (1938), 224
Triumph des Willens (1935), 47-48, 49-50, 125, 127, 134, 287 Anm. 60
 Truman, Harry S., 263
 Tschechoslowakei, 18, 50, 210, 235, 255
Der Tunnel (1915), 21-22, 272 Anm. 27
 Turrou, Leon G., 220
 Tweed, Thomas F., 112
 Twentieth Century-Fox, 102, 156, 158, 159-160, 198, 216-217, 223, 224, 225, 232-233, 234-236
 Twentieth Century Pictures, 89-92, 98-102, 103
 UFA (Universum-Film-Aktiengesellschaft), 58, 69-70, 71, 73, 137
Underground (1941), 236
Underworld (1927), 244-245
 United Artists, 55, 58-59, 64, 133, 205, 217
 Universal Pictures, 16, 28-29, 40-46, 64, 71, 73, 193-197
Der Unsichtbare (1933), 144
 US-Handelsministerium, 15, 69, 72, 269 Anm. 18
Variety (Magazin), 67-68, 72
 Versailler Vertrag, 41
 Vidor, King, 133
Viva Villa (1934), 223-224, 244-245
 Vogel, Robert, 212-213, 292-293 Anm. 73
 Völkerbund, 122, 133
Völkischer Beobachter (Zeitung), 12-13, 66, 118, 133-134, 149, 162, 212
Vom Winde verweht (1939), 13, 189
 Wanger, Walter, 197, 208-209, 301 Anm. 144
 War Refugee Board, 255-257, 260
 Warner Brothers, 59-60, 65-68, 71, 89, 91-92, 190, 191-193, 216-223, 277-278 Anm. 63
 Warner, Harry, 89, 91, 100, 103, 213, 237, 262
 Warner, Jack, 89, 91, 101, 102, 192, 219, 262-267, 265, 266, 278-279 Anm. 80
Way Out West (1937), 19
We Will Never Die (Massenspiel), 251
 Weill, Kurt, 251
 Weizmann, Chaim, 251
 Wels, Otto, 108
 Weltkrieg, Erster, 12, 18, 20, 22, 24-28, 56, 60, 68, 189. *Siehe auch* „Hetzfilme“

Weltkrieg, Zweiter, [50-52](#), [159-161](#), [223-225](#), [239](#)
West Point of the Air (1935), [139](#)
Westley, George Hembert, [92](#), [93](#)
Whale, James, [194-195](#)
Wilhelm II., Kaiser, [25](#), [33](#)
Willkie, Wendell, [238](#)
Wilson, Carey, [113](#)
Wings of the Morning (1937), [163](#), [164-165](#)
Wise, Stephen S., [74](#), [101](#), [249](#), [251](#), [255](#)
Wochenschaun, [50-52](#), [160](#), [224](#), [234](#),
[235](#), [274-275](#) Anm. [98](#) Work, Clifford, [262](#)

Young, Loretta, [19](#), [89](#)

Zanuck, Darryl F., [89-93](#), [90](#), [98-102](#), [233](#), [237](#), [262-263](#), [309](#) Anm. [4](#)
Der Zauberer von Oz (1939), [13](#), [229](#)
Zeiss, Professor, [7-9](#), [12](#)
Zensur, [7-12](#), [35-40](#), [41](#), [59-60](#), [102-103](#), [140-144](#), [149-158](#), [165](#), [183](#), [270](#) Anm. [26](#).
 Siehe auch Hays Office
Zigeuner, [144](#), [164-165](#)
Die Zigeunerprinzessin. *Siehe* *Wings of the Morning* (1937)
Zionismus, [249](#), [251](#), [252](#)
Zukor, Adolph, [73](#), [101](#), [103](#)
Zusammenarbeit (*collaboration*), [14-16](#), [41-46](#), [64-65](#), [66-68](#), [69](#), [70-73](#), [79-86](#), [107](#),
[117-118](#), [140](#), [152-161](#), [165-166](#), [189](#), [190-191](#), [193-198](#), [201-202](#), [205](#), [211-212](#),
[216-218](#), [223-224](#), [232](#), [233-236](#), [244](#), [258-260](#)

Abbildungsnachweis

Getty Images/Bettmann: S. [125](#), [145](#), [196](#)
Getty Images/General Photographic Agency: S. [203](#)
Getty Images/Hugo Jaeger: S. [18](#)
Getty Images/Hulton Archive: S. [11](#)
Getty Images/Imagno: S. [34](#)
Getty Images/John Springer Collection: S. [42](#), [75](#)
Getty Images/Keystone: S. [245](#)
Getty Images/Keystone-France: S. [109](#)
Getty Images/Peter Stackpole: S. [90](#)
Getty Images/UniversalImagesGroup: S. [10](#)
United States Holocaust Memorial Museum: S. [105](#)

Die Bilder auf Seite [30](#), [37](#), [49](#), [110](#), [111](#), [176](#), [230](#), [254](#), [265](#) und [266](#) wurden der englischen Originalausgabe entnommen.

Trotz sorgfältiger Recherche ist es nicht immer möglich, die Inhaber von Urheberrechten zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgeglichen.

Informationen zum Buch

Hollywood scheute die Zusammenarbeit mit Hitler-Deutschland nicht. Die Bosse der großen Studios kooperierten mit den NS-Behörden, um ihre Filme weiterhin in deutschen Kinos zeigen zu können. Wirtschaftliche Interessen schalteten moralische Bedenken aus. Unter Rückgriff auf bisher unbekannte Dokumente entlarvt Ben Urwand Hollywoods Kampf gegen den Faschismus als Mythos.

»Urwands Darstellung dieses dunklen Kapitels amerikanischer Geschichte wird ebenso faszinierend wie fesselnd erzählt.«

Los Angeles Magazine

»Tadellos recherchiert und mit eindrucksvollen Argumenten enthüllt Ben Urwands packendes Buch systematisch, wie die großen Hollywood Studios bereit waren, ihre finanziellen Interessen auf dem deutschen Markt zu schützen [...]. Das Buch wirft ein grelles Licht auf dunkle Taten [...], eindringlich wie ein Thriller.«

The Glasgow Herald

Informationen zum Autor



Ben Urwand ist promovierter Historiker. Er war Junior-Fellow an der angesehenen »Society of Fellows« der Harvard University und schreibt für *Time Magazine*, *Harper's Magazine* und *The Hollywood Reporter*. Sein Buch löste in den USA lebhaft Debatten aus.

Inhaltsverzeichnis

[Titelinformationen]	2
[Impressum]	4
[Menü]	6
Prolog	8
EINS: Hitlers Filmobsession	22
ZWEI: Auftritt: Hollywood	73
DREI: „Gut“	152
VIER: „Schlecht“	197
FÜNF: „Abgebrochen“	240
SECHS: Film ab	305
Epilog	374
Anmerkungen	382
Danksagung	423
Register	426
Abbildungsnachweis	437
[Informationen zum Buch]	438
[Informationen zum Autor]	439